W. A. Mozart.

Erſter Theil.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

W. A. MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum zu Salzburg.

Digitized by Google

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Erster Theil.

Mit 2 Bildnissen Mozarts in Kupferstich und einem Facsimile seiner Handschrift.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1856.

210. L. 85.

Digitized by Google

Das Recht der engliſchen und franzöſiſchen Ueberſetzung
bleibt vorbehalten.

Digitized by Google

Meinem Freunde

Prof. Guſtav Hartenſtein

in treuer Liebe

gewidmet.

Digitized by Google

W. A. Mozart.

Erſter Theil.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

W. A. MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum zu Salzburg.

Digitized by Google

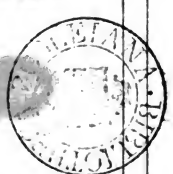
W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Erster Theil.

Mit 2 Bildnissen Mozarts in Kupferstich und einem Facsimile seiner Handschrift.



Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1856.

210. l. 85.

Digitized by Google

Das Recht der engliſchen und franzöſiſchen Ueberſetzung
bleibt vorbehalten.

Digitized by Google

Meinem Freunde

Prof. Gustav Hartenstein

in treuer Liebe

gewidmet.

Digitized by Google

Digitized by Google

Gewiß iſt Ihnen, mein theurer Freund, der Nachmittag des 7. November 1847 noch eben ſo friſch im Gedächtniß als mir. Wir hatten uns in der Johanniskirche verſammelt um der Leiche Mendelsſohns das Geleite zu geben und der Zufall — denn ich war noch nicht lange in Leipzig und Ihnen nicht näher bekannt — hatte es ſo gefügt, daß wir in der langen Reihe neben einander gingen. Von der Trauer um den frühen Verluſt eines Meiſters, der in ſeiner Durchbildung, ſtrenger Selbſtprüfung und echtem Streben nach dem Edlen und Schönen Vorzüge in ſich vereinigte, in denen wohlthätiger Einfluß auf die Richtung der Kunſt unſerer Zeit weſentlich begründet war, wendete ſich unſere ernſt geſtimmte Betrachtung der Muſik überhaupt und den großen Meiſtern der Vergangenheit zu. Wir wurden dadurch zu mannigfachem Gedankenaustauſch angeregt, bei welchem wir uns in den Grundanſchauungen ſtets übereinſtimmend fanden. Und ſo begegneten wir uns auch in der Erfahrung, daß in einer Periode der jugendlichen Entwickelung Mozart uns fremd und dem unruhig ſtrebenden, ins Unbegränzte ſchweifenden Sinn ein Meiſter unverſtändlich geworden ſei, der den Gährungsproceß der Leidenſchaft nicht im Kunſtwerk vollzieht, ſondern nachdem er alles Unreine und Trübe vollſtändig bewältigt hat, die reine vollendete Schönheit hervorruft. Wenn man in reiferen Jahren dann wieder zu ihm geführt wird, erſtaunt man über den wunderbaren Reichthum ſeiner Kunſt und über ſich ſelbſt, daß man dagegen kalt ſein konnte. Ich geſtand Ihnen, wie nach ſchweren Leiden, die mir Jahre lang alle Muſik unmöglich machten, durch Mozart wieder Muth und Kraft zur Theilnahme an derſelben in mir wach wurden. Darin

Digitized by Google

waren wir einig daß, wer herangereift zu der Fähigkeit die Kunst als solche aufzufassen und zu empfinden sich Mozart hingiebt, dauernd von ihm gefesselt werden müsse, aber mit der Freiheit Alles was sonst schön und groß ist mit Wärme und Liebe zu umfassen, denn auch von Mozart gilt, was Aristophanes so schön von Sophokles sagt, daß er wie im Leben so nach dem Tode liebenswürdig gern gewähren lasse.

Jene Unterredung wurde der Grund eines näheren Umgangs, aus welchem eine Freundschaft erwachsen ist, die durch Einigkeit in Gesinnung und Ansicht bei allen ernsten und wichtigen Angelegenheiten unauflöslich befestigt worden ist, und mich in guten und schweren Tagen bei Ihnen stets herzliche Theilnahme und besonnene Förderung finden ließ. Ich wäre berechtigt Ihnen dies Buch als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Liebe zu bringen, auch wenn sein Inhalt Sie weniger anginge. Allein die Musik hat in unserem Verkehr fortwährend eine große Rolle gespielt, mochte ich neben Ihnen am Klavier sitzen oder hinter Ihrem Stuhle stehen, oder wir uns im Gespräch ergehen; ja, Sie haben an diesem Buch soviel Antheil genommen, mich so lebhaft zur Arbeit getrieben, mitunter — jetzt darf ich es Ihnen wohl gestehen — sogar etwas unbarmherzig, daß ich jetzt Niemand mit mehr Freude und Vertrauen dasselbe zu bringen wüßte als Ihnen. Nun müssen Sie sich es aber auch gefallen lassen, daß ich Ihnen so manches mittheile was ich dabei auf dem Herzen habe. Mir ist, als träte ich wieder zu Ihnen und Ihrer Frau, um im behaglichen Gespräch mich zu erholen und zu neuer Arbeit zu stärken. Machen Sie sich auf eine lange Unterredung gefaßt.

Sie wissen, lieber Freund, wie diese Biographie entstanden und allmählich zu dem Umfange herangewachsen ist, vor dem ich jetzt selbst erschrecke. Anfangs nur mit der Biographie Beethovens beschäftigt sah ich bald ein, daß es unmöglich sein würde, das was er Neues und Großes geschaffen hat vollkommen begreiflich zu machen, ohne die Leistungen Mozarts klar zu übersehen, der die vorausgehende Periode der Musik abgeschlossen hat, und dessen

Digitized by Google

Erbschaft Beethoven antreten mußte um seine eigenthümliche Stellung in der Geschichte der Musik zu gewinnen. Diese Auseinandersetzung wäre für eine Einleitung zu umfassend geworden; ich entschloß mich daher, das reiche aber unverarbeitete und ungenießbare biographische Material, das bei Nissen aufgehäuft liegt, zu einer lesbaren Darstellung von Mozarts Leben zu redigiren, um eine concrete Grundlage für die allgemeinen Betrachtungen zu gewinnen, welche ich daran zu entwickeln gedachte. Während ich nun diese Aufgabe näher ins Auge faßte, führte mir ein günstiges Geschick so wichtige Hülfsmittel für die Geschichte seines Lebens und zur Würdigung seiner künstlerischen Leistungen zu, daß mir die Pflicht erwuchs, auf neuem Grund ein ganz neues Gebäude aufzuführen. Ehe ich aber die von mir zuerst vollständig benutzten Quellen angebe, lassen Sie mich einen Blick auf die allen zugänglichen, die bisher gedruckten Biographien Mozarts werfen, soweit mir dieselben bekannt geworden sind.

Bald nach Mozarts Tode erschien in Schlichtegrolls Nekrolog vom Jahr 1791 ein biographischer Artikel über ihn. Dieser ist genau und zuverlässig in den Nachrichten über seine Jugendzeit, welche von Mozarts Schwester herrührten; für die späteren Lebensjahre sind die Notizen oberflächlich und das Urtheil das über ihn als Menschen gefällt wird beruht auf einer vorgefaßten ungünstigen Meinung, welche damals in Wien, zum Theil durch künstliche Mittel, verbreitet war und die überhaupt bis in die Gegenwart herab tiefe Wurzeln gefaßt hat, so daß ich nicht weiß, ob es mir gelingen wird die Wahrheit zu ebenso allgemeiner Geltung zu bringen. Kein Wunder daß die Wittwe Mozarts, durch diese Darstellung tief verletzt einen Abdruck dieses Artikels, der unter dem Titel Mozarts Leben in Grätz bei Jos. Georg Hubeck 1794 erschien, aufkaufte, um seine Verbreitung zu verhindern. Eine Biographie, welche in demselben Jahr in Sonnleithners Wiener Theater-Almanach S. 94 ff. erschien, ist nur eine abgekürzte Bearbeitung des Schlichtegrollschen Nekrologs; eine französische Uebersetzung findet sich bei [Bombet] Lettres sur

Digitized by Google

Haydn suivies d'une vie de Mozart Paris 1814, in engliſcher Ueberſetzung London 1817, und in neuer Bearbeitung Paris 1817.

Theils auf Mittheilungen der Familie, namentlich der Wittwe, theils auf die perſönliche Bekanntſchaft mit Mozart gegründet iſt das „Leben des k. k. Kapellmeiſters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beſchrieben von Franz Niemtſcheck" Prag 1798 (zweite Auflage 1808). Leider geht daſſelbe, namentlich für die ſpätere Zeit nicht ſo in Einzelnheiten ein als man wünſchen möchte; was der Mozart aufrichtig ergebene Verfaſſer berichtet iſt zuverläſſig und treu.

Bedeutenderes war von Friedrich Rochlitz zu erwarten, der geraume Zeit mit dem Plane umging eine Biographie Mozarts zu ſchreiben. Er hatte als Jüngling Mozart bei deſſen Anweſenheit in Leipzig im Jahr 1789 kennen gelernt und da er mit Doles und Hiller, überhaupt in allen muſikaliſchen Kreiſen viel verkehrte, ihn öfter geſehen und, lebhaft angezogen von dem großen Künſtler wie von dem liebenswürdigen Menſchen, ſich damals ſchon aufgezeichnet, was ihm bei dieſem Zuſammenſein merkwürdig erſchienen war. Als er ſpäter den Vorſatz faßte das Leben Mozarts darzuſtellen, theilte ihm die Wittwe nicht allein Anecdoten und Charakterzüge mit, deren auch die Schweſter beiſteuerte, ſondern ſie übergab ihm, wie ich aus ihren Briefen erſehen habe, die Correſpondenz Mozarts zur Benutzung. Er ließ in der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung [A. M. Z.] die von der Wittwe (I S. 289. 854) und der Schweſter (II S. 300) ihm mitgetheilten ſowie die ſelbſt erlebten Charakterzüge (I S. 17. 49. 81. 113. 145. 177. 480. III S. 450. 493. 590) drucken, und kam auch ſpäter bei verſchiedenen Veranlaſſungen auf ſeine perſönliche Bekanntſchaft mit Mozart wieder zurück; dabei blieb es aber und mir iſt nicht bekannt, weshalb er ſeinen Plan aufgegeben habe. Ich ſtellte Nachforſchungen an, ob unter ſeinem Nachlaß vielleicht noch Aufzeichnungen und Ueberlieferungen ſich finden möchten die, aus jetzt verſiegten Quellen gefloſſen, für meine Arbeit von Wichtigkeit wären. Dabei machte ich eine Er-

Digitized by Google

fahrung, welche ich — ſo peinlich mir es iſt auf das Andenken eines vielverdienten Mannes einen Schatten fallen zu laſſen — um der Wahrheit willen nicht verſchweigen kann. Ich war bereits aufmerkſam darauf geworden daß bei den Zügen aus Mozarts Leben, welche Rochlitz als ſelbſt erlebte oder von Mozart mitgetheilte erzählt, nicht allein die Form der Darſtellung, ihre Haltung und Färbung ganz ihm angehört, ſondern daß auch manche Umſtände, die er mit großer Sicherheit erwähnt, ſich mir durch ſichere Zeugniſſe als irrig erwieſen. Ich ſuchte mir dies zu erklären durch die Annahme theils von Gedächtnißfehlern theils von einer leicht begreiflichen Selbſttäuſchung, die ein Räſonnement oder eine Combination, welche ſich von ſelbſt zu ergeben ſcheint, mit einem überlieferten Factum verwechſelt. Nun aber fand ich in ſeinem Nachlaß die auch in der muſikaliſchen Zeitung gedruckte Parallele zwiſchen Mozart und Raphael vermehrt mit einer ausführlichen Erzählung der eigenthümlichen Umſtände, unter welchen ſich Mozart verheirathet habe, und zwar mit ausdrücklicher Berufung auf Mozarts eigene Erzählung, welche Rochlitz gleich in derſelben Nacht niedergeſchrieben habe. Ueber die Zeit, von welcher es ſich hier handelt, die Jahre 1780 bis 1783, iſt Mozarts ausführliche Correſpondenz vorhanden und ein Irrthum über weſentliche Dinge iſt, wie Sie ſich ſelbſt überzeugen werden, unmöglich. Alles aber was Rochlitz angiebt, über Zeit, Ort, Perſonen und Verhältniſſe iſt unwahr, vollſtändig unwahr. Sie erinnern ſich gewiß noch meiner Beſtürzung bei dieſer unwillkommnen Entdeckung: hier läßt ſich keine poetiſche Licenz als Erklärung denken. So leid es uns auch iſt, ich halte es für Pflicht die Sache mitzutheilen, theils weil ſie überhaupt Vorſicht gebietet, theils damit nicht jene Erzählung, wenn ſie je zufällig gedruckt würde, weitläufige und widerwärtige Erörterungen veranlaſſe.

Jene Anecdoten der muſikaliſchen Zeitung verbunden mit den Nachrichten bei Schlichtegroll und Niemtſcheck bilden nun den weſentlichen Stoff, den mehr oder weniger vollſtändig und in verſchiedener Faſſung eine Reihe von Schriften über Mozart ver-

Digitized by Google

arbeiten; was etwa hinzukommt, ſind theils einzelne meiſt wenig verbürgte, oft ſchlecht erfundene Anecdoten, wie ſie unter den Künſtlern umzulaufen pflegen, theils mancherlei Redensarten, wie ſie, mit Zelter zu ſprechen, einer ſelbſt macht. Ich kann als gewiſſenhafter Biograph es Ihnen nicht erſparen einige Bücher der Art hier namhaft zu machen.

Bloße Ueberſetzung der Anecdoten giebt das Buch von Cramer Anecdotes sur Mozart. Paris 1801. Mehr Prätenſion macht „Mozarts Geiſt. Seine kurze Biographie und äſthetiſche Darſtellung ſeiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünſtler." Erfurt 1803. Zelter fragte bei Goethe an, wer der Verfaſſer dieſer Goethe zur Hälfte dedicirten kurzen Biographie des verewigten Mozart ſei, „welcher eine nicht kurze, nicht äſthetiſche Darſtellung ſeiner Werke nebſt einem nicht guten Portrait angehängt ſei" (Briefwechſel I S. 56), und war nicht wenig erſtaunt von dieſem zu hören, daß er von der Biographie ſo wenig als von ihrem Verfaſſer wiſſe (ebend. I S. 67. 65). Der ſpätere Nachtrag: Mozart und Haydn. Verſuch einer Parallele. Erfurt 1810 hat ſchwerlich Zelters Beifall in höherem Grade erworben.

Ohne alles ſelbſtändige Verdienſt ſind auch die Darſtellungen von Hormayr im Oeſterreichiſchen Plutarch (VII, 2, 15) Wien 1807; und Lichtenthal Cenni biografici intorno al celebre Maestro Wolfgango Amadeo Mozart. Mailand 1816. Das Elogio storico di Mozart del Conte Schizzi. Cremona 1817 habe ich mir nicht verſchaffen können. Die Artikel in Gerbers Tonkünſtlerlexicon ſind namentlich in der Zuſammenſtellung der Werke fleißig, obgleich nicht vollſtändig; dagegen iſt Mozarts Biographie von J. A. Schloſſer (Prag 1828, dritte Auflage 1844) eine urtheilsloſe Compilation.

Einen ungeahnten Reichthum von neuen Quellen erſchloß die Biographie W. A. Mozarts von G. N. v. Niſſen. Leipz. 1828 (mit einem Anhang). Um dieſes Buch richtig zu beurtheilen, und vor Allem um es richtig gebrauchen zu können, muß man ſich eine klare Einſicht verſchaffen, wie und aus welchem Ma-

Digitized by Google

terial es gemacht ist, was allerdings mehr Mühe kostet als darüber zu schelten und zu spotten. Nissen, der nach Mozarts Tode als dänischer Diplomat nach Wien kam, lernte dort dessen Wittwe in ihrer hülflosen Lage kennen und interessirte sich für sie. Er hatte eine Neigung zu geschäftlicher Thätigkeit, Papiere ordnen, Briefe schreiben, selbst Copiren war ihm erwünscht; so übernahm er es gern den Nachlaß Mozarts zu ordnen, die Wittwe in allen Geschäftsangelegenheiten zu vertreten und ihre Correspondenz zu führen. In einer langen Reihe meist sehr ausführlicher Briefe, welche er in ihrem Namen schrieb, zeigt er sich als einen wohldenkenden verständigen Mann, der sich aber einer etwas umständlichen Darstellung befleißigt. Nachdem er die Wittwe Mozarts geheirathet, fühlte er die Pflicht für dessen Andenken mit derselben Gewissenhaftigkeit zu sorgen, wie er für seinen Nachlaß gesorgt hatte und benutzte hauptsächlich die Muße seiner letzten Jahre, welche er in Salzburg zubrachte, um diesen Plan auszuführen. Wir sind ihm dafür großen Dank schuldig, denn ohne seine Sorgfalt wären die wichtigsten Documente und Traditionen spurlos verschollen. In Salzburg lebte damals auch die Schwester Mozarts; ihre Erinnerungen wie die seiner Frau boten eine Fülle charakteristischer Züge zu einem plastischen Lebensbild und in den in großer Vollständigkeit erhaltenen Correspondenzen und Papieren der Familie lag ihm ein Schatz von authentischen Documenten vor. Außer einer Reihe einzelner Urkunden, Briefe und Aufzeichnungen konnte er nach seiner Angabe benutzen — die Briefe Leopold Mozarts an Hagenauer während der Reise nach Wien vom September 1762 bis Januar 1763; während der großen Reise vom Juni 1763 bis November 1766; während der Wiener Reise vom September 1767 bis December 1768; die Briefe des Vaters und des Sohnes an die Ihrigen während der Reisen nach Italien vom December 1769 bis März 1771; vom 13. August 1771 bis December 1771; vom October 1772 bis März 1773; nach Wien vom Juli 1773 bis September 1773; nach München vom December 1774 bis März

Digitized by Google

1775; die Briefe Wolfgangs und der Mutter nach Hause nebst den Antworten Leopolds und der Tochter auf der Reise nach Paris vom September 1777 bis Januar 1779; den Briefwechsel Wolfgangs mit dem Vater und der Schwester während der Reise nach München im November 1780 und des Aufenthalts in Wien; Wolfgangs Briefe reichten bis ins Jahr 1784, die des Vaters bis 1781.

Diese reichen Hülfsquellen zu verwerthen wie sie es verdienten brachte Nissen Fleiß und redlichen Willen mit; leider reichen diese für ein Unternehmen dieser Art nicht aus. Zu geschweigen daß er von Verarbeitung und Darstellung keine Ahnung hat, so fehlt es ihm an Sinn und Bildung für Kunst und Musik überhaupt, an Urtheil und Tact das Wichtige und das Unbedeutende zu erkennen und an dem richtigen Begriff von Genauigkeit der Ueberlieferung. Da wenigstens ein Theil der von ihm benutzten Papiere mir auch zu Gebote gestanden hat, so habe ich ihn controliren und von seinem Verfahren mir eine Vorstellung bilden können. Nirgend zeigt er sich unredlich, nirgend ändert er um zu täuschen, aber er verfährt mit seinen Documenten willkührlich. Er theilt sie selten ganz vollständig mit, sondern nur das wovon er glaubt daß es von Interesse sei. Leider verstand er weder zu beurtheilen was für die Kunst wichtig, noch was psychologisch interessant sei; und so ist denn seine Auswahl oft unglücklich genug ausgefallen. Auch leiteten ihn dabei mitunter Rücksichten theils auf vornehme Personen, theils auf Vorurtheile seiner Frau, die offenbar manche Familienverhältnisse nicht berührt wissen wollte; allein immer nur so weit daß er dies und jenes unerwähnt läßt. Aber auch das Verschweigen kann, weil es den wahren Zusammenhang der Begebenheiten nicht durchschauen, die richtigen Beweggründe nicht erkennen läßt, für die historische Glaubwürdigkeit so nachtheilig werden als positive Entstellung, und immer wird der, dessen Charakter darzustellen die Aufgabe ist, aus Rücksicht gegen Andere zurückgesetzt. Glücklicherweise habe ich für die wichtigsten Jahre, für die Zeit von 1777 an, die Familiencorrespon-

Digitized by Google

denz ſelbſt benutzen können: Sie werden ſehen, wie ganz anders die Auffaſſung dieſer Zeit ſich dadurch geſtaltet hat. Weniger wichtig iſt es, aber es bleibt doch ein Uebelſtand, daß er für gut befunden hat Stil und Darſtellung der Briefe im Einzelnen zu ändern. Nun bedürfen aber die Briefe weder des Vaters noch des Sohnes irgend ſolcher Nachhülfe, beide ſchreiben mit Einſicht und Geſchick, und in eigenthümlicher Weiſe; aber ſelbſt wenn dies der Fall nicht wäre, und wenn Niſſen eben ſo ſehr der Mann geweſen wäre ihnen das Exercitium zu corrigiren als er es nicht iſt, wie darf man den individuellen Charakter ſolcher Mittheilungen verwiſchen?

Wenn Niſſen ſich begnügt hätte den Briefen und Briefauszügen die Nachrichten, welche er aus dem Munde der Frau und Schweſter oder anderer ſicherer Zeugen erfuhr, beizugeben und als ſo beglaubigte Ueberlieferungen zu bezeichnen, ſo hätte er ſich ein großes Verdienſt erworben. Allein er hat mehr thun wollen, und auch Niſſen gegenüber behält Heſiod Recht, daß die Hälfte mehr ſei als das Ganze. Es waren in der Familie mancherlei Schriften, Zeitungen, Journale u. dgl. aufbewahrt worden, welche die künſtleriſchen Leiſtungen Mozarts betrafen; damit nicht zufrieden hat Niſſen mit großem Fleiß zuſammengebracht was über Mozart geſchrieben war, dann Alles abgeſchrieben was ihm wichtig vorkam, und dieſe Excerpte nach Kategorien geordnet, wie ſie ihm gerade angemeſſen ſchienen z. B. Alles zuſammengeſtellt, was ſich auf ein Werk bezog, und endlich dieſe verſchiedenartigen Bruchſtücke ohne Verbindung, ohne Erklärung, ohne Angabe woher ſie entlehnt ſeien, zuſammengeſchoben. Um von dieſen diſparaten und confuſen Maſſen Gebrauch machen zu können, muß man ſie in ihre einzelnen Beſtandtheile auflöſen und nachſuchen von wem jedes genommen iſt, um es dann in ſeinem wahren Zuſammenhang würdigen zu können; — man kann darauf rechnen daß, wo ein Gedanke oder ein Urtheil ausgeſprochen iſt, Niſſen nicht in eigener Perſon redet. Den urſprünglichen Sitz der einzelnen Mittheilungen aufzufinden hat Niſſen durch ſein Verzeichniß der Schrif-

Digitized by Google

ten, in welchen über Mozart gehandelt wird, wenigſtens erleichtert; da aber auch manche jetzt verſchollene Schriften von ihm benutzt ſind, iſt mir die Wiederentdeckung nicht überall gelungen. In den meiſten Fällen iſt daran auch gar nichts gelegen; allein es befinden ſich unter dieſer großen Menge herrenloſen Guts auch einzelne Mittheilungen, welche auf mündlicher Tradition der Familie beruhen, und es iſt allerdings wünſchenswerth dieſe mit Beſtimmtheit darauf anſprechen zu können. Indeſſen geben ſie ſich meiſt deutlich genug zu erkennen und betreffen auch nicht einmal Hauptſachen.

Dieſe Auseinanderſetzung war nöthig um den Gebrauch des Niſſenſchen Werks möglich zu machen, glauben Sie aber nicht daß ich deshalb ungerecht ſei. Es iſt wahr, die Maſſe bedruckten Papiers kann einen zur Verzweiflung bringen; bedenkt man aber daß der größte Theil der Documente ſpäter verkommen iſt, ſo wird man dankbar gegen den Mann, der uns ſolche Blicke in dies Künſtlerleben thun ließ und der mit uneigennütziger Pietät für das Andenken Mozarts arbeitete, für welches die ihm Nächſten nicht einmal durch Erhaltung der Documente beſorgt blieben, deren Wichtigkeit Niſſen begriffen hatte. Uebrigens iſt man auch das zu bemerken ſchuldig, daß Niſſen ſeine Biographie nicht ſelbſt hat drucken laſſen; er ſtarb am 24. März 1826 ehe ſie ſoweit gediehen war, und vielleicht hätte er bei einer ſchließlichen Redaction doch Manches gebeſſert.

Es iſt auffallend daß in Deutſchland, obgleich man ſich einig war daß Niſſens Buch ungenießbar ſei und erſt bearbeitet werden müſſe um lesbar zu werden, Niemand dieſer Mühe ſich unterzog, ſondern daß man es Ausländern überließ, die reichen Schätze zu verwerthen. Dies unternahm Fétis in ſeiner Biographie universelle des Musiciens (Brüſſel 1840) VI p. 432 ff., ſoweit es die einem allgemeinen Werke der Art geſteckten Grenzen zuließen. Die nahe liegende Aufgabe aber durch zweckmäßige Ordnung und Redaction des wirklich intereſſanten Theils von dem Niſſenſchen Material eine überſichtliche und lesbare Biographie Mozarts her-

Digitized by Google

zuſtellen unternahm Edward Holmes in The life of Mozart, including his correspondence. London 1845. Mit Verſtand und Einſicht iſt hier der weſentliche Theil der Correſpondenz ſo geordnet und mit einer auf den ſonſther überlieferten Notizen begründeten Darſtellung verbunden, daß ein zuſammenhängendes Ganze entſtanden iſt, welches eine zuverläſſige und ſoweit es möglich war vollſtändige Ueberſicht über Mozarts Lebensgang gewinnen läßt. Holmes hat außerdem die von André veröffentlichten Verzeichniſſe der Mozartſchen Werke und die dort mitgetheilten Angaben über ihre Entſtehungszeit zweckmäßig benutzt, er hat auf einer Reiſe durch Deutſchland ſich die Originalmanuſcripte bei André wenigſtens angeſehen und hie und da mündliche Traditionen aufgeſammelt, er hat ſich auch in der muſikaliſchen Litteratur umgeſehen, und ein Werk zu Stande gebracht, das ohne Zweifel für die zuverläſſigſte und brauchbarſte Biographie angeſehen werden muß, ſoweit ſie durch geſchickte Benutzung der allgemein zugänglichen Hülfsmittel herzuſtellen war. Denn allerdings hat er weder bis dahin unbekannte Quellen von Wichtigkeit eröffnet, noch tiefer gehende Forſchungen angeſtellt, noch durch eigenthümliche Anſichten neue Aufklärungen gegeben.

Einen ganz andern Geſichtspunkt hatte Alexander Oulibicheff verfolgt in ſeinem Werk Nouvelle Biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart, Moskau 1843, in drei Theilen, welches durch die Ueberſetzung von A. Schaisbuon (Stuttgart 1847) in Deutſchland allgemein bekannt geworden iſt. Die enthuſiaſtiſche Verehrung für Mozart, welche den Verfaſſer zu einer Arbeit begeiſterte, die jahrelange Vorſtudien und große Opfer jeder Art erheiſchte, und welche ſich in ſeinem Buche ſo lebhaft ausſpricht, iſt liebenswürdig und anziehend, allein ſie darf das Urtheil nicht beſtechen. Ich fürchte nicht, daß Sie mir den alten Spruch vom Töpfer der den Töpfer beneidet vorhalten werden, wenn ich meine Meinung über die ſchwachen Seiten dieſes Buches offen ausſpreche. Für Oulibicheff iſt die

Digitized by Google

Hauptſache die räſonnirende äſthetiſche Analyſe der Hauptwerke Mozarts, derjenigen Werke aus ſeinen ſpäteren Lebensjahren, in welchen die Kunſt des Meiſters vollendet ausgeprägt erſcheint, auf welchen ſein Ruhm unerſchütterlich gegründet iſt; dieſe in ihrer künſtleriſchen Bedeutung zu charakteriſiren und verſtändlich zu machen iſt ſeine eigentliche Aufgabe. Er beſchränkt daher weſentlich ſeine Betrachtung auf einen beſtimmten Kreis Mozartſcher Compoſitionen — es ſind die bekannteſten, weil ſie die größten ſind —, dieſen zu erweitern ſcheint ihm gar nicht in den Sinn zu kommen, weil es ihm nur um den Mozart zu thun iſt, den er und die muſikaliſche Welt aus dieſen Werken kennt. Was er außerdem beibringt dient nur zur Vorbereitung und zur Grundlage für jene Betrachtungen. Denn er erkennt ſehr wohl daß man um den vollendeten Meiſter zu begreifen die Einſicht haben müſſe, wie er es geworden ſei, alſo ſeinen Entwickelungsgang kennen müſſe; ferner, da Mozart nicht zufällig ſeine Stellung in der Geſchichte der Muſik einnimmt, ſtellt er ſich die Forderung nachzuweiſen, daß der ganze Entwickelungsgang dieſer Kunſt mit Nothwendigkeit auf einen Abſchluß hindränge, wie er in Mozart verkörpert erſcheine. Für die eigentliche Entwickelungsgeſchichte Mozarts begnügt er ſich aber mit dem bei Niſſen Dargebotenen, von dem er das hervorhebt, was geeignet ſcheint die von ihm gewählten Geſichtspunkte zu beleuchten. Allein wenn er ſich hier wieder beſchränkt, ſo holt er bei der allgemeinen geſchichtlichen Betrachtung deſto weiter aus. Denn in der That dient eine Ueberſicht über die Geſchichte der Muſik nur dem Gedanken, daß, da jede bedeutende Erſcheinung auf irgend einem Gebiet die Summe aller ihr vorhergehenden ſein und ſie in ſich begreifen und abſchließen müſſe, auch die ganze Entwickelung der modernen Muſik von Guido von Arezzo an nach allen Richtungen hin nur Statt gefunden habe um Mozart hervorzubringen, durch den ſie auch in der That vollſtändig abgeſchloſſen ſei. Niemand weiß beſſer als Sie, mein Freund, woher dieſer Wind kommt und was dieſe Uebertreibung eines wahren und fruchtbaren Gedankens auf den verſchiedenſten Ge-

Digitized by Google

bieten für Unheil angerichtet hat. Hier treffen nun die Einseitigkeit des Enthusiasmus und Diletantismus zusammen. Es bedarf keiner großen Gelehrsamkeit um zu sehen daß jener Abriß der Geschichte der Musik nicht auf eigenen Forschungen beruht, nicht aus einer selbständigen Kenntniß auch nur der wichtigsten Meisterwerke der verschiedenen Zeiten und Richtungen hervorgegangen, sondern aus einigen leicht erkennbaren Werken zusammengestellt ist für einen bestimmten Zweck, nämlich Mozart als den Schlußstein der musikalischen Entwickelung daraus hervorgehen zu lassen. Wer nun im Ernst behauptet, daß die niederländischen Contrapunktisten, Palästrina, Bach und Händel dagewesen seien damit das Requiem habe entstehen können; wer den Gedanken eines lebendigen, mit Naturnothwendigkeit stetig treibenden Fortschritts nur faßt und durchführt um an einem beliebigen Punkt Halt zu machen und von da an keinen Fortgang mehr anzuerkennen: der hat sicherlich weder jenen Gedanken, noch das Wesen der Kunst, noch den Meister ergründet dem er zuviel Ehre erweisen will. Die einseitige, ausschließliche Anerkennung eines Künstlers mag den individuellen Geschmack befriedigen, über den sich nach dem Sprichwort nicht streiten läßt, bei wissenschaftlicher Untersuchung, wo sich allerdings streiten läßt d. h. wo Gründe gelten, hat sie keine Bedeutung. Wen die Verehrung Mozarts zu solcher Verkennung Beethovens führt, wie wir es bei Oulibicheff sehen, der versteht — ich glaube, Sie geben mir darin Recht — auch Mozart nicht. Die falsche Auffassung und Durchführung jenes auf die Spitze getriebenen Gedankens rächt sich aber auch dadurch, daß darüber die Anknüpfungspunkte für ein genaueres Verständniß der Entwickelung Mozarts, welche die sorgfältige Erforschung seiner Lebensverhältnisse, seiner Jugendarbeiten, der ganzen Zeit, in welcher er lebte und die zunächst unmittelbar auf ihn wirkte, ergeben muß, aus den Augen gesetzt sind und insofern stellt die oben angedeutete Beschränkung sich als ein wesentlicher Mangel heraus. Dies schließt natürlich nicht aus daß in den ästhetischen Analysen einzelner Werke viel Feines,

Digitized by Google

Geiſtreiches und Anregendes geſagt ſei, und ich bin weit entfernt dies in Abrede zu ſtellen. Allein ſie gehen im Weſentlichen nicht von dem aus, worin das Specifiſche eines jeden Kunſtwerks beruht, von der künſtleriſchen Form, ſie ſuchen nicht nachzuweiſen wie die allgemeinen Geſetze der Kunſt unter beſtimmten Vorausſetzungen und Bedingungen durch die Individualität des Künſtlers in dieſer ganz concreten Geſtalt zur Anwendung gebracht ſind, — was namentlich in der Muſik ſchwierig, allein der einzige Weg zu einer wahren Verſtändigung iſt —; ſondern ſie geben hauptſächlich das wieder, was der Verfaſſer bei den verſchiedenen Compoſitionen empfunden und gedacht hat, und was ihm über dieſelben eingefallen iſt. Dergleichen Betrachtungen ſind angenehm und unterhaltend, ſofern ſie ein geiſtreicher und gebildeter Mann anſtellt, allein ſie ſind auch dann meiſtens charakteriſtiſcher für ihn als für das Kunſtwerk das ſie hervorgerufen hat, und befriedigen gewöhnlich die am meiſten, welche für das Weſentliche eines Kunſtwerks kein Verſtändniß haben und ſich darum an das halten was ſich daran heften ließ. Oulibicheff verräth überall Geiſt und feine Bildung, aber es iſt allgemeine weltmänniſche Bildung, nicht muſikaliſche, die durch enthuſiaſtiſche aber dilettantiſche Neigung nicht erſetzt werden kann; daher treffen ſeine Bemerkungen, auch wo ſie wahr ſind, ſelten den Kernpunkt, oft täuſchen ſie durch brillanten Effect, und für das eigentlich künſtleriſche Verſtändniß iſt wenig dadurch gewonnen.

Erſchrecken Sie nicht, lieber Freund, vor der üblen Stellung, welche ich mir und meiner Arbeit durch dieſe Offenherzigkeit bereite. Ich wünſche der Wiſſenſchaft zu dienen und muß daher die Aufgabe die ich mir zu ſtellen habe, die Mittel und Kräfte ſie zu löſen klar erkennen; am wenigſten möchte ich den Schein gewinnen, als ob ich, indem ich Andere ſchone, mich ſelbſt geſchont ſehen wollte. Sie wiſſen, daß ich von Jugend auf mich viel mit Muſik beſchäftigt, ihr ſoviel Zeit gewidmet habe, daß gar Mancher den Kopf dazu geſchüttelt hat, wie ſich das nur mit meinen philologiſchen Studien vertrage. Vielleicht hatten ſie

Digitized by Google

Recht; ich muß indeſſen bekennen daß mir die Muſik jederzeit eine ebenſo ernſte Sache geweſen iſt als die Philologie und daß ich ſtets bemüht geweſen bin durch gründlichen Unterricht und eifriges Selbſtſtudium mir eine Einſicht in das Weſen der Muſik und ihrer Technik zu erwerben. Ich empfand es aber als eine Pflicht gegen mich ſelbſt, von dieſer Thätigkeit, die einen guten Theil meines Lebens erfüllt, auch Rechenſchaft abzulegen, und da eine glückliche Fügung mir die Gelegenheit bot den Meiſtern meine Forſchung zu widmen, denen ich ſoviel verdankte, griff ich mit Freuden zu. Ich glaubte mir ſagen zu dürfen, daß eine Darſtellung ihres Lebens und künſtleriſchen Wirkens ſoviele Seiten darbietet, ſoviele Anforderungen macht, daß nur vereinigte Kräfte dieſe Aufgabe vollkommen löſen können; daß, wenn ich auch Weſentliches dem Muſiker vom Fach überlaſſen muß, die größere Uebung in wiſſenſchaftlicher Methode der Unterſuchung andere nicht minder weſentliche Punkte fördern könne. Und ſo machte ich mich denn getroſt an das Werk.

Meine Aufgabe war eine auf gründlicher Durchforſchung der Quellen beruhende zuverläſſige und vollſtändige Darſtellung des Lebensganges Mozarts, mit ſorgfältiger Berückſichtigung Alles deſſen, was in den allgemeinen Bedingungen der Zeit, in welcher er lebte, wie in den örtlichen und perſönlichen Verhältniſſen, unter deren beſonderm Einfluß er ſtand, ſeine Entwickelung als Menſch und Künſtler zu beſtimmen geeignet war; ſodann eine aus der möglichſt umfaſſenden Kenntniß und Würdigung ſeiner Compoſitionen hervorgehende Charakteriſtik ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen, eine Geſchichte ſeiner künſtleriſchen Ausbildung. Keine Seite dieſer Aufgabe kann ſelbſtändig für ſich gefaßt werden, wenn auch die Forſchung wie die Darſtellung bald der einen bald der anderen nachgehen mußte; die Aufgabe ſelbſt war ſtets eine, wie das Individuum in welchem der Künſtler und der Menſch untrennbar vereinigt ſind.

Wie ungenügend für dieſe Aufgabe das vorliegende Material ſei ergab ſich bald und was hie und da zerſtreut zu der Niſſenſchen

Digitized by Google

Sammlung hinzukam, war im Ganzen eine dürftige Aehrenlese; es galt ergiebige Quellen zu finden. Als ich im Sommer 1852 nach Wien reiste, geschah es, wie Sie wissen, hauptsächlich in der Absicht den Traditionen die sich von Beethoven dort noch erhalten haben möchten nachzugehen, für die genauere Kunde Mozarts dort noch viel zu finden machte ich mir keine Rechnung. In der That war auch die lebendige Ueberlieferung von seinem Leben, seiner Person und seinen Verhältnissen ziemlich erloschen, auf unmittelbaren Eindrücken beruhte Weniges was ich erfuhr und im Allgemeinen mußte man gegen solche Mittheilungen vorsichtig sein, da sie häufig sich nur als eine durch mündliche Fortpflanzung entstellte Bücherweisheit ergaben. Indessen war mir doch dieser Aufenthalt auch für die Darstellung Mozarts ungemein lehrreich. Wie verschieden auch Wien 1852 von dem Wien der Jahre 1780 bis 1790 sein mochte, so war doch auch jetzt noch durch lebendige Anschauung und den sinnlichen Eindruck Vieles zu gewinnen, was sich aus Büchern gar nicht schöpfen läßt, und was auch mehr in der Färbung und Haltung der ganzen Darstellung als in bestimmten Einzelnheiten wieder zum Vorschein kommt. Auch im mündlichen Verkehr mit kundigen Freunden ergab sich gar manche Belehrung, für die sich sonst vielleicht nicht einmal ein Anlaß gefunden hätte. Besonders war es mein lieber Freund Karajan, der, selbst musikalisch gebildet und in der Geschichte Wiens heimisch wie in seinem Hause, mir meinen Aufenthalt in Wien so lehrreich gemacht hat als er ihn mir behaglich und angenehm zu machen wußte. Er hat auch nachher noch erfahren, was man einem Freunde für Mühe machen kann, der immer bereit ist Aufschluß zu geben und sich selbst zu jeder mühsamen Detailforschung gern herbeiläßt, nur um einem Anderen damit zur Hand zu gehen. Auf der k. k. Hofbibliothek fand ich außer den verschiedenen Manuscripten des Requiem, welche für die Entscheidung einer so wunderlich verzettelten Frage den sicheren Anhaltspunkt gewähren, noch manche andere wichtige Handschriften Mozarts, und reichen Stoff für vielfache Be-

Digitized by Google

lehrung — Dank der unermüdlich freundlichen Bereitwilligkeit des Custos A. Schmid.

Den wesentlichsten Vorschub fand ich aber bei Aloys Fuchs. Außer mehreren anderen Sammlungen hatte er mit außerordentlicher Ausdauer Alles gesammelt, was sich nur irgend auf Mozart bezog, und mit neidloser Liberalität, wie sie bei Sammlern nicht eben alltäglich ist, überließ er mir was er wußte und was er hatte zur freien Benutzung. Von großem Nutzen war mir das systematisch-chronologische Verzeichniß aller gedruckten und ungedruckten Werke Mozarts, welches er sich angelegt hatte, sowie die Sammlung von Documenten, Zeitungsblättern, Journalartikeln und Broschuren, welche er im Original oder abschriftlich zusammengebracht hatte. Dabei mußte ich freilich mitunter bedauern, daß er diese Sammlungen mehr mit der Neigung des Sammlers als im wissenschaftlichen Interesse gepflegt hatte; wie er z. B. fast nie die Quelle seiner Excerpte angemerkt hatte; allein ich bin dadurch auf Vieles aufmerksam gemacht worden, an das ich sonst schwerlich gedacht hätte, viele Mühe ist mir erspart worden, und namentlich eine Reihe Mozartscher Briefe, welche er sich abgeschrieben hatte, ist nur so zu meiner Kunde gekommen. Seine reichhaltige Sammlung Mozartscher Compositionen in den verschiedenen Ausgaben und in Abschriften habe ich leider nicht gründlich benutzen können; mir wurde die Zeit zu knapp und ich durfte hoffen dieselbe auch noch später nach Bedürfniß zu Rathe zu ziehen. Diese Hoffnung wurde freilich traurig getäuscht; wenige Monate nachdem ich Wien verlassen hatte starb Aloys Fuchs. Es ist mir ein schmerzliches Gefühl daß ich dem braven Mann für so viele treue Freundesdienste nicht durch das Buch danken kann, das ihm, ich weiß es, Freude gemacht haben würde.

Den größten Dienst erwies er mir aber durch die Nachricht, daß die Briefe Mozarts, soweit sie noch erhalten wären, durch ein Geschenk der Frau Baroni-Cavalcabo, welcher Wolfgang Mozart der Sohn sie als Vermächtniß hinterlassen hatte, an das

Digitized by Google

Mozarteum in Salzburg übergegangen seien. Ich begab mich also im November nach Salzburg. Als einziger Ueberrest jener vollständigen Correspondenz, welche Nissen vorgelegen hatte, fand ich hier die Briefe vom Jahr 1777 bis 1784 im Wesentlichen noch so, wie jener sie benutzt hatte — glücklicherweise den wichtigsten Theil. Ein flüchtiger Einblick überzeugte mich, daß Nissen nicht bloß im Einzelnen ungenau und willkührlich verfahren sei, sondern daß er die ausführlichsten Nachrichten über die wichtigsten Verhältnisse und Begebenheiten, auf denen das Verständniß jener Zeit beruht, ganz unterdrückt habe. Hier gab es zu thun, aber auch reichen Gewinn. Durch die gütige Unterstützung des Secretärs des Mozarteums Dr. v. Hilleprandt und des Archivars Jellinek wurde es mir möglich mit ungetheilter Kraft meine Arbeit in kürzester Frist zu vollenden. Ich collationirte die bei Nissen gedruckten Briefe wie einen alten Autor, die übrigen schrieb ich ab oder machte mir ausreichende Excerpte. Seines Fleißes darf man sich ja rühmen, und ich kann Ihnen eine unverdächtige Zeugin stellen, die alte Theres im goldnen Ochsen, die sich später nicht meines Namens aber wohl des Professors erinnerte, der länger als drei Wochen lang von früh bis spät auf seinem Zimmer saß und schrieb. Es war gut daß es damals meist schlechtes Wetter war, denn sonst wäre es auch für einen Professor zu viel geworden in Salzburg nur auf der Stube zu sitzen. Aber es war ein eigener Genuß bei dieser sterilen Arbeit des Abschreibens, die mir sonst Sie wissen wie verhaßt ist. Ich glaubte mit den Männern selbst zu verkehren, als ich so Brief um Brief Alles mit durchmachte was sie erlebt hatten, und was sie bewegte in Freud und Leid, unmittelbar wie ihnen der Eindruck gekommen war, bis in die wechselnden Züge der Handschrift, so wieder aufnahm, wie einst der dem der Brief zu Handen kam. Wie sehr wünsche ich daß ein Hauch davon auch in meine Darstellung dieser menschlich anziehenden Verhältnisse übergegangen sei, obgleich ich wohl fühle, daß es kaum möglich ist ihn so unmittelbar wiederzugeben als er aus

Digitized by Google

den Briefen ſelbſt mich anwehte. Nachdem dieſe Arbeit gethan war, unterſuchte ich was von Mozartſchen Compoſitionen in Salzburg noch vorhanden ſei; weiter war leider dort nichts zu machen. Obgleich Mozarts Schweſter, Mozarts Wittwe und deren Schweſter bis in die letzten Decennien in Salzburg gelebt haben, iſt es Niemand eingefallen ſie nach dem großen Landsmann auszufragen und den reichen Schatz einer Familientradition, die ſein ganzes Leben umſpannte, der Nachwelt zu erhalten: ich fand, wo ich nachfragte, Alles vergeſſen, ſpurlos verſchollen wie ſein Grab. So iſt auch von allen Familienpapieren und Documenten aller Art außer jenen Briefen Nichts dort aufbewahrt worden, unbeachtet hat man es verkommen laſſen.

Aehnliche Schätze wie jene Correſpondenz waren freilich anderswo nicht mehr zu heben; allein durch die gütige Mittheilung von Freunden und Gönnern ſind noch manche einzelne Briefe und kleinere Correſpondenzen in meine Hände gekommen, aus denen ſich intereſſante Züge zu dem Bilde beſonders der ſpäteren Jahre gewinnen ließen. Ich zweifle nicht, daß namentlich in den Autographenſammlungen noch viele, zum Theil wichtige Documente der Art verborgen ſind; vielleicht wird man durch mein Buch aufmerkſamer auf ihren Werth für die Wiſſenſchaft, und ich würde es als einen ſchönen Lohn meiner Beſtrebungen anſehen, wenn man mir dergleichen Reliquien Mozarts auch ferner mittheilen wollte.

Hülfsmittel einer anderen Art, nicht minder reich und wichtig als die vorher genannten, welche ich ebenfalls zum erſtenmal vollſtändig und ausreichend benutzen durfte, bot mir die Andréſche Sammlung dar. Bekanntlich hat der Hofrath André von Mozarts Wittwe die ſämmtlichen Originalmanuſcripte Mozarts, gedruckte wie ungedruckte Werke, erkauft, und dieſe Sammlung wurde mit Ausnahme weniger bereits früher veräußerter Stücke, bis vor kurzer Zeit in Frankfurt im ungetheilten Beſitz der Erben bewahrt, wie ein „Thematiſches Verzeichniß derjenigen Originalhandſchriften Mozarts welche Hofrath André beſitzt" Offenbach

Digitized by Google

1841 dieſelben angiebt. Mozarts Vater hatte ſorgſam alle Arbeiten ſeines Sohnes von früher Jugend an aufbewahrt, die nach ſeinem Tode dem Sohne zufielen, der mit ſeinen ſpäteren Compoſitionen zwar nicht ſo ſorglos umging, wie es wohl dargeſtellt worden iſt, aber ſie nicht mit gleicher Genauigkeit bewahrte und manche auch verſchenkte. So kam es daß nach ſeinem Tode die Arbeiten aus der Zeit vor dem Wiener Aufenthalt nahezu vollſtändig vorhanden waren, die aus ſpäteren Zeiten wenigſtens zum größten Theil. Die Andréſche Sammlung bewahrt alſo in der eigenen Handſchrift Mozarts die Mehrzahl ſeiner Werke von den frühſten Jugendarbeiten an in einer faſt ununterbrochenen Folge aus allen Jahren bis zu ſeinem Tode. Von den Compoſitionen die vor das Jahr 1780 fallen iſt der ſowohl der Zahl als der künſtleriſchen Bedeutung nach erheblichſte Theil noch ungedruckt, viele der gedruckten ſind ſo unzuverläſſig publicirt, daß man durchaus genöthigt iſt wieder auf das Original zurückzugehen. Die Wichtigkeit dieſer Sammlung leuchtet ein und vielleicht giebt es für keinen bedeutenden Meiſter in irgend einer Kunſt eine ähnliche Sammlung von gleicher kunſtgeſchichtlicher Bedeutung. Leider ſteht zu befürchten daß dieſelbe zerſtreut werde, und daß in Deutſchland ſich keine Mittel finden ein Andenken Mozarts zu erhalten, das ſeiner würdiger iſt und ſein Gedächtniß treuer der Nachwelt überliefert als Statuen und Büſten. Da eine Würdigung der künſtleriſchen Entwickelung Mozarts ohne eine erſchöpfende Kenntniß ſeiner Jugendarbeiten nicht möglich iſt, begab ich mich im Sommer 1853 nach Frankfurt um dieſe merkwürdige Sammlung zu unterſuchen. Die Gebrüder Carl und Julius André eröffneten mir bereitwillig den Zugang zu derſelben, ſie räumten mir freundlich eine Wohnung im Haus Mozart ein, wo ich in voller Freiheit mit Ruhe die Handſchriften ſtudiren konnte und fünf Wochen zubrachte um ausführliche Notizen und Auszüge zu machen. Allein als ich an die Ausarbeitung ging, mußte ich bald gewahren daß die genaueſten Notizen den friſchen Eindruck des gegenwärtigen Kunſtwerks nicht zu erſetzen vermögen. Auch hier halfen mir die

Digitized by Google

Gebrüder André, die für meine Arbeit ein lebhaftes und freundschaftliches Interesse gefaßt hatten, mit einer Liberalität aus, auf welche ich nicht gewagt hätte Anspruch zu machen: sie theilten mir im Verlauf der Arbeit immer die Handschriften mit, mit denen ich mich zu beschäftigen hatte und machten es mir möglich meine Darstellung fortwährend auf das unmittelbare Studium der einzelnen Compositionen zu begründen. Ich sage nicht zu Viel, wenn ich mit dem aufrichtigsten Dank bekenne, daß ohne das ehrenvolle Vertrauen und die freundschaftliche Förderung dieser Männer mein Buch das nicht hätte erreichen können, worin ich seinen wesentlichen Vorzug setzen zu können glaube. Da es mir durch eine günstige Fügung außerdem vergönnt worden ist die wichtigsten Werke, welche in der Andréschen Sammlung fehlen, durch die Güte ihrer Besitzer in Mozarts eigener Handschrift zu studiren — was nie ohne Genuß und eigenthümliche Belehrung geblieben ist —, so darf ich mich des seltenen Glückes rühmen, nicht allein die Compositionen Mozarts mit verhältnißmäßig geringen Ausnahmen vollständig, sondern weitaus die meisten in seiner Handschrift kennen gelernt zu haben.

Sie sehen, lieber Freund, diese Hülfsmittel mußten zu neuen Aufschlüssen, zu vollständigerer und genauerer Einsicht in das bisher zum Theil Bekannte führen; daß ich auch in der Litteratur mich umzusehen bemüht war und den dort zerstreuten Stoff für meine Zwecke zusammenzubringen suchte werden Sie mir schon als Philologen zutrauen. Indessen ist die musikalische Litteratur nicht so leicht zugänglich als die philologische und viele Hülfsmittel, welche dort das Nachsuchen und Forschen erleichtern, fehlen hier gänzlich; ich bin daher weit entfernt zu glauben daß ich mich einer vollständigen Benutzung der Litteratur auch nur angenähert habe. Dies war auch nur nach einer Richtung hin mein Bestreben, soweit es die Ueberlieferung des Thatsächlichen anlangt; denn Alles das was über Mozarts Musik gedacht, geträumt, gefaselt ist kennen lernen oder gar anführen zu wollen ist mir nicht in den Sinn gekommen. Ich hatte völlig genug an dem was mir bei anderer Lec-

Digitized by Google

ture in den Weg gekommen iſt, meine Leſer werden an dem was beiſpielsweiſe angeführt iſt ebenfalls genug haben.

Mein erſtes Augenmerk war alſo die ſichere Feſtſtellung und urkundliche Begründung des Thatſächlichen und die, ſoweit es von Intereſſe ſein konnte, vollſtändige Darlegung deſſelben. Die ſchriftliche oder die verbürgte mündliche Ueberlieferung Mozarts und ſeiner Angehörigen bildet daher die weſentliche Grundlage meiner Darſtellung und zwar ſo daß, wo kein beſtimmter Beleg beigebracht iſt, die fortlaufende Correſpondenz bei Niſſen als Quelle anzuſehen iſt. Da ich aber wünſchte Alles das in meinem Buch zu vereinigen, was mir ein bleibendes Intereſſe zu haben ſchien, und Niſſens Sammlung entbehrlich zu machen für Alle, welche nicht ſelbſtändig prüfen und forſchen wollen, ſo habe ich wörtliche Mittheilungen aus den Briefen wo es nur thunlich ſchien beigegeben, auch nicht verſäumt, da ich das in den Briefen enthaltene Material an ſehr verſchiedenen Stellen und zu ſehr verſchiedenen Zwecken gebrauchen mußte, die außer der Reihe benutzten Briefe anzuführen. Ich habe immer die Briefe nach dem Datum bezeichnet, ohne anzugeben ob der Brief bei Niſſen gedruckt iſt oder nicht. Dabei muß ich aber bemerken daß meine Angaben überhaupt nicht nach Niſſens Buch controlirt werden können, da er die Briefe weder genau noch vollſtändig hat abdrucken laſſen; und um jedes Mißverſtändniß zu verhüten, will ich noch anführen, daß mir außer der oben angegebenen Folge gar manche einzelne Briefe von Leopold und Wolfgang Mozart zu Handen gekommen ſind, aus denen ich genauer referiren konnte. Denn natürlich habe ich, wo mir das Original zu Gebote ſtand nur dieſes zu Rath gezogen und Niſſens Abdruck nur, wo jenes mir fehlte. Sie, lieber Freund, brauche ich nicht zu bitten mir das Vertrauen zu ſchenken daß ich es mit dieſen Dingen genau genommen habe; ich hoffe aber daß meine Arbeit überhaupt dem Leſer das Gefühl gebe, daß er ſich auf meine Sorgfalt für treue Ueberlieferung verlaſſen könne. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ich in Stil und Darſtellung der Briefe nicht das Geringſte geändert habe; nur in

Digitized by Google

der Orthographie habe ich mir einige Freiheit genommen um nicht den Leſer ohne allen Nutzen für die Charakteriſtik zu ſtören. Wo andere Quellen benutzt werden konnten und mußten als die Briefe, ſind ſie gewiſſenhaft angegeben.

Ich habe aber außer dem was Mozart unmittelbar angeht auch eine Zeit, die Verhältniſſe unter denen er lebte und die Perſonen, mit denen er in Berührung kam, beſtimmter darzuſtellen geſucht, ſoweit es eben für ſeine Entwickelung in Betracht kommt. Hier habe ich den großen Mangel an ausreichenden Nachrichten gar ſehr zu beklagen. Wie genau wir auch über manche Partien der Litteratur- und Culturgeſchichte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unterrichtet ſind: über die muſikaliſchen Verhältniſſe und Perſonen erhalten wir wenig Aufſchluß, und über die Gegenden, welche für die Geſchichte der Muſik von dem größten Intereſſe ſind, erfahren wir überhaupt am wenigſten. Ich zweifle nicht, daß der Geſchichtsforſcher, der ſich mit dieſen Zeiten beſonders beſchäftigt, vieles Intereſſante ausmitteln wird das mir entgangen iſt, obgleich ich auch ſolche über dieſe Armuth habe klagen hören. Ich habe denn nicht ohne Eifer zuſammenzubringen geſucht was mir dienlich ſchien das Bild lebendiger und anſchaulicher zu machen, und nicht verſäumt die Quellen und Belege beizubringen, theils um der ſicheren Gewißheit willen, theils um denen welche ſich dafür intereſſiren die Wege zu weiſen. Ich glaubte noch weiter gehen zu müſſen, und habe bei den vielen Perſonen — meiſtens Muſikern — die erwähnt werden mußten eine kurze Angabe ihrer Lebenszeit, mitunter auch eine ſummariſche Charakteriſtik hinzugefügt. Die wenigſten meiner Leſer werden dieſe Notizen gegenwärtig haben, die doch wenn das Ganze klar und deutlich ſein ſoll zur Stelle ſein müſſen; ich wollte ihnen deshalb die Mühe ſparen auch nur ein Converſationslexikon zur Hand zu nehmen. Ich habe mich dabei an die gangbaren und in ihrer Art vortrefflichen Tonkünſtlerlexica von Gerber und Fétis gehalten; meine eigenen Unterſuchungen aber, welche mich in das Detail dieſer Zeit einführten, haben mir nicht ſelten Berich-

Digitized by Google

tigungen der gewöhnlich überlieferten Angaben geboten; ich bemerke das nicht um das Verdienſt jener Werke zu ſchmälern, ſondern damit man nicht glaube mich ohne Weiteres aus gangbaren Büchern berichtigen zu können.

Vielleicht lächeln Sie über den Philologen, der ſich in ſeinem Eifer für dieſe kleinen Beigaben verräth — immerhin, ich halte aufs Handwerk, und gelegentlich wird es Ihnen auch wohl bequem ſein. Uebrigens bemerke ich, nicht für Sie, ſondern für die, denen Anmerkungen, Excurſe, Citate, Verzeichniſſe u. ſ. w. als die grauſame Rüſtung der Pedanterie Entſetzen einflößen, daß ſie deshalb das Buch noch nicht wegzulegen brauchen. Ich habe mich beſtrebt ſo zu ſchreiben, daß der Text ein in ſich abgeſchloſſenes Ganze bildet, der zu ſeinem Verſtändniß der Anmerkungen nicht bedarf; und wen nach ihrer Gelehrſamkeit nicht verlangt, der kann ſie getroſt bei Seite liegen laſſen. Dagegen hoffe ich aber daß Sie mir zugeſtehen werden, daß durch Anwendung philologiſcher Methode im Ganzen und Einzelnen auch dieſe Forſchung nur gewinnen könne. Am augenfälligſten tritt ſie vielleicht bei der chronologiſchen Beſtimmung der einzelnen Werke hervor.

Wir ſind in dieſer Beziehung bei Mozart im Ganzen gut daran. Vom Jahre 1784 an beſitzen wir ſeinen eigenen ſorgfältig geführten thematiſchen Catalog, welchen André im Jahr 1828 herausgegeben hat. Bei früheren Compoſitionen iſt auf dem Autograph in der Regel die Entſtehungszeit genau angegeben, und die Reihe der ſicher datirten Werke umfaßt die bei weitem größte Anzahl. Aber doch nicht alle; von manchen fehlt das Autograph, und nicht auf allen findet ſich ein Datum. Hier waren daher Combinationen, bei denen äußere Gründe bis auf Papier und Handſchrift, und innere aus dem Stil und der formellen Behandlung abgeleitete ſowie die Auslegung der Zeugniſſe ihre Rollen ſpielen, unvermeidlich. Hofrath André hatte zu ſeinem Gebrauch einen bis zum Jahr 1784 geführten chronologiſchen Catalog entworfen, den ich in einer Abſchrift benutzen konnte. Er enthielt manche mir ſehr erwünſchte Bemerkung und

Digitized by Google

Nachweiſung und leiſtete mir überhaupt gute Dienſte; eigene Unterſuchungen konnte er mir natürlich nicht erſparen. Durch dieſe bin ich, obgleich ich vorſichtig verfahren bin, faſt überall ziemlich aufs Reine gekommen; die Verzeichniſſe, welche ich nicht ohne Mühe entworfen habe, empfehlen ſich hoffentlich durch überſichtliche Kürze und Zuverläſſigkeit. Ganz aufgeben mußte ich es genau anzugeben, was bereits gedruckt iſt, wo, wie oft; dies in einiger Vollſtändigkeit zu ermitteln verlangt Hülfsmittel und Studien, die ich dieſen Fragen nicht widmen konnte. Was von der Art angeführt iſt, kann nur als vereinzelte, zufällige Angabe gelten.

Doch die Behandlung des Hiſtoriſchen im Einzelnen und Ganzen geht ihren ſicheren und gewieſenen Weg. Ihr letztes Ziel iſt die Wahrheit, und nur dieſe zu finden und darzuſtellen habe ich mich bemüht. Keine Rückſicht auf Andere hat mich bewogen zu verſchweigen, was für das Verſtändniß Mozarts als Menſch und Künſtler nothwendig oder wichtig war, ebenſowenig habe ich je verſchwiegen oder zu verdecken geſucht, was zu ſeinem Nachtheil ſprechen könnte. Das Urtheil über ihn als vollendeten Künſtler ſteht feſt und konnte vielleicht nur in Einzelheiten ſchärfer beſtimmt und begründet werden; das Urtheil über den ſich bildenden Künſtler und über den Menſchen kann erſt durch das was hier vorgelegt wird ſicher gefaßt werden. Allerdings iſt es eine Freude für mich, daß in jeder Beziehung die Bewunderung wie die Achtung und Liebe zu Mozart geſteigert, ja zum Theil erſt feſt begründet wird. Aber um nichts in der Welt möchte ich daß man meine Darſtellung Mozarts für eine apologetiſche anſähe. Nach meiner Ueberzeugung thut man großen Männern Unrecht, wenn man ihre Schwächen beſchönigen oder wegläugnen will; man hat Alles gethan, wenn man ſie zu verſtehen ſucht ſowie ſie waren.

Bei dieſem Beſtreben die ganze Individualität Mozarts dem Leſer klar und lebendig vor die Seele zu ſtellen, erſchien es auch erwünſcht ſeine körperliche Erſcheinung demſelben gegenwärtig zu

Digitized by Google

halten. Sie finden vor dem erſten Theil das Bild des jungen Mozarts nach dem in Salzburg im Mozarteum befindlichen Familienbild, welches im Jahr 1780 gemalt worden iſt und vor dem zweiten einen Stich nach dem im Jahr 1790 in Mainz von Tiſchbein gemalten Bilde. Bei einem Buche aber, das die Ueberlieferung zu bewahren beſtimmt iſt, erſchien es mir wie eine Pflicht auch das wohlbekannte Profil nach dem Wachsmedaillon von Poſch zu erhalten, welches allen früher currenten Bildern zu Grunde lag und faſt wie das des alten Fritz in jeder Copie unähnlicher wurde und doch noch ähnlich blieb; Sie finden es zu Anfang des zweiten Buches. Auch von ſeiner Handſchrift iſt jedem Theil ein Facſimile beigegeben.

Darf ich Ihnen auch noch ein Wort über die muſikaliſche Charakteriſtik ſagen? Sie muß ſich ſelbſt rechtfertigen, das weiß ich wohl, und ich möchte auch nur ausſprechen, daß ich mir der großen Schwierigkeiten dieſes Unternehmens klar bewußt bin. Daß ſich der Inhalt eines muſikaliſchen Kunſtwerks nicht in Worte faſſen läßt, daß auch der beſtimmte Eindruck welchen daſſelbe beim Anhören macht nicht durch Worte, am wenigſten durch eine Klimax ſtattlicher Beiwörter, wiedergegeben werden kann iſt klar. Eigentlich müßten, wie Schumann es einmal für die muſikaliſchen Recenſenten wünſchte, wenn man über Muſik ſprechen ſollte, immer Inſtrumentaliſten und Sänger geliefert werden, um das Stück gleich aufzuführen. Dies iſt indeſſen doch nicht wohl thunlich, und es kommt alſo immer darauf an durch das Wort in dem Leſer eine dem Weſen des Kunſtwerks entſprechende Vorſtellung hervorzurufen. Dies iſt nur möglich, indem man von der künſtleriſchen Form ausgeht, ihre Geſetze und Normen, ihre techniſchen Bedingungen, ihre mannigfache Anwendung und Ausbildung bis in die individuellſte Geſtaltung klar und anſchaulich zu machen ſucht. Allerdings wird man auch hiedurch nur zu allgemeinen Vorſtellungen gelangen, die ſpecifiſche, welche nur durch den unmittelbaren Eindruck des Kunſtwerks zu erreichen iſt, läßt ſich nicht mit Beſtimmtheit hervorrufen. Auch wenn

Digitized by Google

man von der anderen Seite her die künſtleriſche Stimmung, welche in jener Form ihren eigentlichen Ausdruck fand, durch Worte anzudeuten verſucht, wird dies nie völlig gelingen; und den Punkt, in welchem die künſtleriſche Stimmung die künſtleriſche Form erfüllt, alſo das Kunſtwerk entſteht, in einer anderen Weiſe als durch das Kunſtwerk ſelbſt zu faſſen iſt unmöglich. Die Vorſtellungen vom muſikaliſchen Kunſtwerk werden alſo, da man auch nicht, wie in der bildenden Kunſt, der Natur unmittelbare Analogien entlehnen kann, nur ungefähre bleiben, die um ſo beſtimmter ſein werden, je ſicherer man an muſikaliſche Erfahrungen des Leſers anknüpfen und in dieſen die Analogien für die neu zu gewinnende Vorſtellung finden kann. Hier ergiebt ſich nun die große Schwierigkeit, daß in einem großen Kreiſe von Leſern — Sie wünſchen mir deren recht viele — der Grad der muſikaliſchen Bildung, d. h. die Summe der muſikaliſchen Erfahrungen und das Maaß des klaren Bewußtſeins über die Natur derſelben ſehr verſchieden iſt. Rein techniſch die Sache behandeln, wie es am kürzeſten und bequemſten geſchieht wenn man nur mit Muſikern verkehrt, iſt alſo ganz unthunlich, wenn man verſtanden ſein will, ebenſowenig kann man an jedem einzelnen Punkt ohne alle Vorausſetzung des Wiſſens und Verſtehens völlig von vorn anfangen. Es bleibt alſo, wie mir ſcheint, nur übrig, von den verſchiedenſten Ausgangspunkten, den verſchiedenſten Seiten und Richtungen her, aber immer an einen concreten Fall anknüpfend, die der Muſik eigenthümlichen Kunſtformen zu betrachten und zu entwickeln, um ſo die verſchiedenſten Anknüpfungspunkte für die eigene Erfahrung des Leſers darzubieten und ihm ein wahres Verſtändniß zu vermitteln. Denn wenn er nur an einem Punkt ſich innerlich getroffen fühlt und ihm lebendig geworden iſt um was es ſich handelt, wird er von da aus ſich auch des Uebrigen bemächtigen. Hiezu werden, wie ich hoffe, ebenſowohl die geſchichtlichen Ueberblicke über die allmähliche Ausbildung der muſikaliſchen Formen, als die allgemeinen

Digitized by Google

Betrachtungen über die Geſetze der künſtleriſchen Formen überhaupt das Ihrige beitragen; denn da ihre Bedeutung eine weiter greifende und tiefer gehende iſt, ſo wird auch das Licht das ſie verbreiten heller leuchten und tiefer eindringen als Beobachtungen welche einen einzelnen Fall betreffen. Dabei mußte ich mir aber beſtändig gegenwärtig halten, daß ich nicht techniſche eingehende Analyſen einzelner Muſikſtücke zur Belehrung für den Muſiker zu geben hatte, ſondern eine Charakteriſtik deren Weſen und Umfang durch die Stelle, welche ſie in der ganzen Darſtellung einnimmt, beſtimmt und begrenzt wird. Sehen Sie zu, lieber Freund, wie weit es mir gelungen iſt über ſo ſchwierige Gegenſtände klar und eindringlich mich zu äußern; ich kann nur verſichern, das was ich geſagt auch innerlich erfahren und durchlebt zu haben.

Eine herzliche Freude hat mir der Antheil gemacht, welchen mein verehrter Freund Hauptmann an dem Buche während des Drucks genommen hat. Ich will ihm keinerlei Verantwortung aufbürden, wenn ich ihm für die Sorgfalt danke, mit welcher er nicht bloß den Setzer ſondern auch den Verfaſſer beaufſichtigt hat; Sie begreifen aber, wie ermuthigend und erfriſchend mir im Verlauf meiner Arbeit die fortdauernden Beweiſe ſeiner freundſchaftlichen Theilnahme und die lebendige Erinnerung an den ſchmerzlich vermißten perſönlichen Verkehr mit ihm ſein mußten.

Es iſt ſpät geworden, mein theurer Freund, ſpäter noch als wir nach unſeren muſikaliſchen Exceſſen uns zu trennen pflegten, die Ihrer Frau in der Regel ſchon zu lange dauerten. Leben Sie wohl und nehmen Sie mein Buch mit derſelben herzlichen Theilnahme und freundlichen Nachſicht auf, welche mir ſtets ſo wohlthuend geweſen iſt.

Bonn 30. November 1855.

Otto Jahn.

Digitized by Google

Inhalt.

Erſtes Buch.

Mozarts Knabenjahre.

(1756–1768.)

1.

Leopold Mozart, Wolfgangs Vater S. 3 f. Sein Charakter S. 5 ff. Wiſſenſchaftliche Studien S. 9. Hofmuſicus in Salzburg. Compoſitionen S. 10 ff. Seine „Violinſchule“ S. 14 ff. Urtheil der Zeitgenoſſen über dieſelbe S. 20 f. Amtliche Stellung S. 22 f. Wolfgangs Mutter S. 24 f.

2.

Wolfgangs Schweſter Maria Anna S. 25 f. Erſte muſikal. Regungen S. 27. Anekdoten aus Wolfgangs Jugend nach des Hoftrompeter Schachtner Aufzeichnung S. 28 ff.

3.

Erſte Kunſtreiſe nach München und Wien 1762 S. 34 f. Aufnahme bei der kaiſerl. Familie und der vornehmen Welt in Wien S. 36 ff. Puffendorfs Gedicht auf Wolfgang S. 40 f.

4.

Zweite Kunſtreiſe 1763 S. 41. Wolfgang als Orgelſpieler S. 42. Concert in Augsburg S. 43. Jomelli S. 43 f. Ludwigsburg. Mainz S. 45. Concertanzeige aus Frankfurt S. 45 f. Koblenz. Bonn. Aachen S. 47. Paris S. 47 ff. Baron Grimm. Die Marquiſe von Pompadour. Die königl. Familie S. 48 f. Künſtleriſche Leiſtungen der beiden Geſchwiſter S. 49 f. Wolfgangs erſte 4 Sonaten für Klavier und Violine geſtochen S. 51 ff. Ein Gedicht auf die Geſchwiſter S. 53. Die Künſtlerfamilie im Bilde S. 53 f. Leopolds Urtheil über die franzöſ. Muſik und das Pariſer Leben S. 54 f.

5.

Aufenthalt in England vom April 1764 bis Juli 1765. Aufnahme bei Hofe S. 56. Joh. Chriſt. Bachs Urtheil über Wolfgang S. 57. Barrington S. 58. Manzuoli S. 59 f. Wolfgang dedicirt der Königin 6 Sonaten für Klavier mit Violine S. 69 f. Schreibt Symphonien fürs Orcheſter S. 62.

Digitized by Google

Reiſe nach dem Haag S. 63. Krankheiten der Geſchwiſter. Concerte in Amſterdam S. 64. Wolfgang dedicirt der Prinzeſſin v. Weilburg 6 Sonaten für Klavier und Violine, componirt u. A. ein Quodlibet «Galimathias musicum» S. 65. Rückkehr nach Paris. Prinz Ferdinand v. Braunſchweig. Nach Dijon, Lyon, Genf, Lauſanne S. 66. 12tägiger Aufenthalt in Donaueſchingen. Sixtus Bachmann in Biberach S. 67. Rückkehr nach Salzburg Ende Novbr. 1766.

6.

Leopold Mozarts fortdauernde Sorge für die Weiterbildung ſeiner Kinder S. 68 ff. Wolfgangs älteſte Vocalcompoſition aus dem J. 1766 S. 71. Eine deutſche Paſſionscantate S. 71 ff. «Apollo et Hyacinthus» v. J. 1767 S. 74 ff.

7.

Reiſe nach Wien gegen Ende des J. 1767. Flucht vor den Blattern. Domdechant Graf v. Podſtatzky in Olmütz S. 80 f. Rückkehr nach Wien Anfangs 1768. Aufnahme bei Hofe S. 82. Leopold Mozarts Charakteriſtik der Wiener S. 84. Eiferſüchteleien gegen Wolfgang S. 85. Wolfgang componirt die Opera buffa «La finta semplice» von Coltellini S. 86 ff. Intriguen gegen die Aufführung S. 89 f. Der Impreſario Affligio S. 90 f. Wirkungen der langdauernden Abweſenheit Leopold Mozarts von Salzburg auf deſſen amtliche Stellung S. 92 ff.

8.

Inhalt der Oper «La finta semplice» S. 96 ff. Charakteriſirung der Compoſition S. 99 f. Vorzüge der damaligen Opera buffa vor der Opera seria S. 108 ff. Urtheil über die Oper S. 111 f.

9.

Wolfgangs Operette „Baſtien und Baſtienne" von Schachtner nach Rouſſeaus «Le devin du village» bearbeitet S. 113 ff. Charakter der Muſik S. 121 ff. Die deutſche Operette. Weiße und Hiller S. 124 ff. Vorwiegen des deutſchen Elements in Wolfgangs „Baſtien und Baſtienne" S. 127 f. Wolfgang ſchreibt zur Einweihung der neuen Waiſenhauskirche in Wien eine ſolenne Meſſe und dirigirt ſie mit dem Tactſtock am 7ten Decbr. 1768 S. 130.

Beilagen I—IV.

I. Marianne Mozart, Wolfgangs ältere Schweſter S. 133—145.
II. Lobgedichte auf Wolfgang Mozart als Wunderkind S. 146—151.
III. Drei gleichzeitige Berichte über Mozart aus Frankreich, England und Deutſchland S. 152—165.
IV. Species facti S. 166—170.

Digitized by Google

Zweites Buch.

Italien und Salzburg.

(1769—1777.)

1.

Wolfgang wird 1769 Concertmeiſter in Salzburg S. 173. Damaliger Zuſtand der weltlichen und geiſtlichen Muſik in Italien S. 173 ff. Ihre Herrſchaft außerhalb Italiens S. 177 ff.

2.

Was Leopold M. damit bezweckte daß er Wolfgang nach Italien führte S. 179 ff. Kindliche Unbefangenheit Wolfgangs S. 182 f.

3.

Concert in Inſpruck S. 183 f. Aufenthalt in Roveredo und Verona S. 184 f. Concert in Mantua S. 186 ff.

4.

Ankunft in Mailand Januor 1770. Graf Firmian S. 190 f. Sammartini S. 191. Wolfgangs Compoſitionen S. 192. Wolfgang erhält für die nächſte stagione die scrittura. Componirt in Lodi ſein erſtes Quartett S. 193. Lucrezia Ajugari, gen. la Bastardella, in Parma S. 193. Graf Pallavicini und Padre Martini in Bologna S. 194 f. Farinelli S. 195.

5.

Aufnahme der Reiſenden am Hofe zu Florenz S. 197. Wolfgangs Freundſchaft mit Thomas Linley, einem Schüler Nardinis S. 198. Aufenthalt in Rom. Wolfgang ſchreibt das Miserere von Allegri nieder S. 199 f. Muſikaliſche Triumphe S. 201. Aufnahme in Neapel S. 202. Will. Hamilton S. 202 f. Jomellis Armida S. 203 f. Wolfgang Ritter vom goldenen Sporn S. 204 f. Aufenthalt der Reiſenden auf einem Landgute des Grafen Pallavicini, Verkehr mit Padre Martini S. 206. Wolfgangs Compoſitionen während dieſer Zeit. Mislivecžek S. 207. Wolfgangs Aufnahme in die accademia filarmonica in Bologna S. 207 ff.

6.

Rückkehr nach Mailand im October. Wolfgang geht an die Vollendung der Oper «Mitridate, Rè di Ponto» von Cigna-Santi S. 209. Anforderungen des italiän. Publicums und der Sänger an eine Oper S. 210 f. Antonia Bernasconi S. 212 f. Lampugnani S. 213. Die Proben S. 213 ff. Aufführung der Oper S. 215 f. Wolfgang wird am 5. Jan. 1771 von der accademia filarmonica zu Verona als Kapellmeiſter unter ihre Mitglieder aufgenommen S. 216 ff. Kurzer Aufenthalt in Turin, Venedig, Padua, Vicenza, Verona. Rückkehr nach Salzburg Ende März 1771 S. 218 f.

7.

Neuer Contract mit der Impresa in Mailand für 1772 S. 219 f. Maria Thereſia trägt Wolfgang die Compoſition einer theatraliſchen Serenata zur Ver-

Digitized by Google

mählung des Erzherzogs Ferdinand mit Beatrice von Modena auf. Wolfgangs Verhältniß zu dem Erzbiſchof von Salzburg S. 220. Rückkehr nach Mailand im Auguſt. Schnelligkeit der Componiſten S. 221 f. Verhältniß zu Haſſe und Metaſtaſio S. 233 f. Wolfgangs Freiheit «Ascanio in Alba» von Parini S. 224 f. Contract mit dem Theater S. Benedetto in Venedig für den Carneval 1773.

8.

Heimkehr nach Salzburg. Tod des Erzbiſchofs Sigismund. Zu den Feſtlichkeiten ſeines Nachfolgers, des Grafen Hieronymus v. Colloredo componirt Wolfgang die Oper «Il sogno di Scipione» von Metaſtaſio S. 227 f. Andere Compoſitionen aus dieſer Zeit S. 228 ff. Reiſe nach Mailand Ende October 1772. Leopold Mozarts „Salzburger Gedanken" S. 230 f. Wolfgang componirt die Oper «Lucio Silla» von Giov. de Gamerra. Benanzio Ranzzini S. 231 f. Anna de Amicis S. 232. Unfälle bei der erſten Aufführung der Oper S. 233. Reiſe nach Wien 1773 S. 234. Wolfgangs Arbeiten aus den J. 1773 und 1774 S. 235. Wolfgang componirt im Auftrag des Churfürſten Maximilian von Baiern für München die komiſche Oper «La finta giardiniera» S. 236. Aufführung derſelben im Januar 1775 S. 237.

9.

Die Entſtehung der Oper S. 240 ff. Alex. Scarlatti. Cariſſimi. Die neapolitaniſche Schule S. 244 ff.

10.

Die Hauptbeſtandtheile der Oper. Das Recitativ S. 246. Die Arie S. 249 ff. Einfluß der Sänger S. 253 ff. Die Caſtraten S. 255. Geſtaltung der Opera seria S. 257 ff.

11.

Antheil des Orcheſters an der Oper S. 259. Die Sinfonia S. 260 f. Zuſammenſetzung des Orcheſters S. 261 ff. Inſtrumentalvirtuoſen S. 263 f.

12.

Die Operntexte. — Silvio Stampiglia S. 265. Apoſtolo Zeno S. 266. Metaſtaſio S. 267 ff. Die Impresari S. 273.

13.

Wolfgangs Stellung zu der Oper S. 274 ff. Sein «Mitridate Rè di Ponto» S. 277 ff.

14.

Wolfgangs Oper «Lucio Silla» S. 287 ff.

15.

Die Feſtoper S. 302 f. Wolfgangs «Ascanio in Alba» S. 303 ff.

16.

Das Oratorium oder die azione sacra. Filippo Neri S. 320 ff. Metaſtaſios «La Betulia liberata» S. 323 ff. Wolfgangs «Betulia liberata» S. 328 ff. Haſſes «Sant' Elena al Calvario» S. 339 ff.

Digitized by Google

[illegible]

Entwickelung der [illegible] — [illegible] S. [illegible] — [illegible] «Serva padrona» S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible]

[illegible]

Wolfgangs «La finta giardiniera» S. [illegible] — Die [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible]

[illegible]

Wolfgangs «[illegible]» S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] f.

[illegible]

Einzelne Arien Wolfgangs. «[illegible]» S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] f.

[illegible]

Die [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f.

[illegible]

Die [illegible] S. [illegible] f. — Wolfgangs [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f.

[illegible]

Einzelnes. Charakter der [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f.

[illegible]

Kleinere Kirchenstücke. [illegible] S. [illegible] — «[illegible]» S. [illegible] — «[illegible]» S. [illegible] — «[illegible]» S. [illegible] — [illegible] zum Feste Johannes des Täufers S. [illegible] — «[illegible]» S. [illegible] — «[illegible]» S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f. — [illegible] S. [illegible] f.

Digitized by Google

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Rückblick auf Mozarts [illegible] S. [illegible] ff.

Beilagen V—X

V. [illegible] S. [illegible]

VI. [illegible] S. [illegible]

VII. [illegible] S. [illegible] ff.

VIII. [illegible] S. [illegible] ff. IV. [illegible] S. [illegible] ff.

IX. Der Text I. der Missa in [illegible] und der Missa pro defunctis. II. der Vesperae [illegible] de confessore. III. der Litaniae Lauretanae und der Litaniae de venerabili altaris sacramento. IV. der Hymnen, Motetten und dgl. S. [illegible]—700.

X. Zusammenstellung der Instrumentalcompositionen Mozarts bis zum J. 1777. 1) Symphonien S. 702 ff. 2) Cassationen und Serenaden S. 706 ff. 3) Divertimenti S. 709 ff. 4) Concerte S. 714 ff.

Digitized by Google

Erſtes Buch.

Mozarts Knabenjahre.

(1756 — 1768.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Wolfgang Amade Mozart stammt aus einer Familie, welche bereits im siebzehnten Jahrhundert in Augsburg ansässig war und dort in beschränkten Verhältnissen dem Handwerkerstande angehörig lebte. Sein Großvater Johann Georg Mozart, ein Buchbinder, verheirathete sich am 7ten October 1708 mit Anna Maria [illegible] der Witwe eines Buchbinders August [illegible]. Aus dieser Ehe wurden mehrere Söhne geboren, von denen einer Franz Alois, das Handwerk seines Vaters fortsetzte und als ein tüchtiger und geachteter Bürger in seiner Vaterstadt lebte.

Ein jüngerer Sohn, Johann Georg Leopold Mozart, geboren am 14ten November 1719, war der Vater unseres Mozart[2]. Mit einem klaren scharfen Verstande und [illegible]

---

1) Der Auszug aus den Hochzeitsamts-Protocollen unter [illegible] Anno 1708 d. 7. October. Johann Georg Mozart, ein Buchbinder ledig, und Anna Maria [illegible], weil. Augustin Bannegers Buchbinders Seel. Wittib [illegible] Georg Mozart, Mannmeister, [illegible] Bannegers, Zühngießer.

Ein in Oel gemaltes Portrait desselben, das im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrt wird, zeigt einen stattlichen schönen Mann, dem aber weder Sohn noch Enkel ähnlich sehen.

2) Der Auszug aus den Taufregistern besagt: Am 14ten November 1719 ward im Pfarrsprengel von St. Georg geboren und getauft Joh. Georg Leopold Mozarth, ehelicher Sohn des Johann Georg Mozarth,

Digitized by Google

nem festen kräftigen Willen begabt, faßte er früh den Entschluß sich aus den beschränkten Verhältnissen des väterlichen Hauses durch tüchtige geistige Bildung zu einer höheren Stellung hinaufzuarbeiten, und er durfte sich gegen seinen Sohn rühmen, daß ihm dies bei einem fortgesetzten Kampf gegen ungünstige Verhältnisse nur durch ernste Beharrlichkeit und kluge Besonnenheit gelungen sei. Sein musikalisches Talent, welches sich früh zeigte, mußte ihm wie Vielen das Studiren erleichtern. Als Wolfgang im Jahr 1777 nach Augsburg kam, erfuhr er dort Manches über die Jugend seines Vaters, das auch dessen Erinnerungen wieder auffrischte. So schreibt er seinem Sohne davon wie er als Knabe in den Klöstern von St. Ulrich und zum heiligen Kreuz als Discantist gesungen habe[3]; später konnte er als tüchtiger Organist eintreten, wie ein Herr von Freisinger dem Sohne bei dessen Aufenthalt in München im selbigen Jahr erzählte. „Der Vater der genannten schönen Freulein" schreibt dieser den 10ten October „sagt, er kennt den Papa sehr gut, er habe mit dem Papa studirt. er erinnert sich noch absonderlich auf Wessobrunn, wo der Papa (das war mir völlig neu) recht unvergleichlich auf der Orgel geschlagen hat. er sagte: daß war erschröcklich, wie es untereinander ging mit den Füßen und

Buchbinders (bibliopega) und der Anna Maria. Taufpathen: Georg Grubher, Canonicus bei St. Peter in Augsburg und Maria Schwarz.

3) „Ob ich den Hofrath Oefele kenne?" schreibt Leop. Mozart den 13. October 1777 „das glaube! ich hab als Discantist im Kloster St. Ulrich in Augsburg unter der Messe eine Cantate gesungen, als er mit der schönen Lepin, einer Kaufmannstochter, die schön sang und Clavier spielte, und mit der er über 30000 Fl. erheyrathet, in der Capelle des Prelaten vom Prelaten selbst zusammengegeben wurde." Und in einem Briefe vom 29. Nov. 1777 heißt es: „Ich war einige Zeit Discantist zum heiligen Kreuz und sang oben auf dem Stieg bei der Orgl."

Digitized by Google

Händen; aber wohl unvergleichlich. ja, ein ganzer Mann. bey meinem Vattern galt er ſehr viell. und wie er die Pfaffen herumgefopt hat wegen den geiſtlich werden." Der letzte Zug mochte den lebensluſtigen Wolfgang, der ſich über Alles und namentlich über die Pfaffen gern aufhielt, beſonders intereſſiren, da er ſeinen Vater als einen ernſten, und ſtreng gläubigen Mann kannte, der allen Anforderungen der Kirche gewiſſenhaft genügte. Er ſelbſt aber hatte ſeiner Jugend darum nicht vergeſſen, und ſchrieb an ſeine Frau, die den Sohn auf der Reiſe begleitete (den 15. Dec. 1777): „Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergeſſen hat? Gott geht vor allem! von dem müſſen wir unſer zeitliches Glück erwarten, und für das ewige immer Sorge tragen: junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weis es, ich war auch jung; allein Gott ſei Dank geſagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrensposſen immer wieder zu mir ſelbſt, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen."

Das Leben hatte ihn früh in eine harte Schule der Entbehrungen genommen, die ſeinem Charakter und ſeiner Lebensanſichten eine beſtimmte Richtung gab. Frühzeitig hatte ſich in ihm die Ueberzeugung befeſtigt, daß der Menſch nur durch eine ſtetige angeſtrengte Uebung ſeiner Fähigkeiten und Kräfte das ihm geſteckte Ziel, ſowohl in der geiſtigen Ausbildung als in der bürgerlichen Stellung, erreichen könne. Demgemäß tritt als der auszeichnende Zug ſeines Charakters eine unerſchütterliche Gewiſſenhaftigkeit und Pünktlichkeit in allen Lebensverhältniſſen, in großen wie in kleinen Dingen hervor, welche eine unnachſichtige Strenge in ſeinen Anforderungen an Andere, aber zuerſt und vor Allen an ſich ſelbſt begründete. So zeigt er ſich in ſeinen amtlichen Verhältni-

Digitized by Google

mählung des Erzherzogs Ferdinand mit Beatrice von Modena auf. Wolfgangs Verhältniß zu dem Erzbiſchof von Salzburg S. 220. Rückkehr nach Mailand im Auguſt. Schnellfertigkeit der Componiſten S. 221 f. Verhältniß zu Haſſe und Metaſtaſio S. 233 f. Wolfgangs Feſtſpiel «Ascanio in Alba» von Parini S. 224 f. Contract mit dem Theater S. Benedetto in Venedig für den Carneval 1773.

8.

Heimkehr nach Salzburg. Tod des Erzbiſchofs Sigismund. Zu den Feſtlichkeiten ſeines Nachfolgers, des Grafen Hieronymus v. Colloredo componirt Wolfgang die Oper «Il sogno di Scipione» von Metaſtaſio S. 227 f. Andere Compoſitionen aus dieſer Zeit S. 228 ff. Reiſe nach Mailand Ende October 1772. Leopold Mozarts „Salzburger Gedanken" S. 230 f. Wolfgang componirt die Oper «Lucio Silla» von Giov. de Gamerra. Venanzio Rauzzini S. 231 f. Anna de Amicis S. 232. Unfälle bei der erſten Aufführung der Oper S. 233. Reiſe nach Wien 1773 S. 234. Wolfgangs Arbeiten aus den J. 1773 und 1774 S. 235. Wolfgang componirt im Auftrag des Churfürſten Maximilian von Baiern für München die komiſche Oper «La finta giardiniera« S. 236. Aufführung derſelben im Januar 1775 S. 237.

9.

Die Entſtehung der Oper S. 240 ff. Alex. Scarlatti. Cariſſimi. Die neapolitaniſche Schule S. 244 ff.

10.

Die Hauptbeſtandtheile der Oper. Das Recitativ S. 246. Die Arie S. 249 ff. Einfluß der Sänger S. 253 ff. Die Caſtraten S. 255. Geſtaltung der Opera seria S. 257 ff.

11.

Antheil des Orcheſters an der Oper S. 259. Die Sinfonia S. 260 f. Zuſammenſetzung des Orcheſters S. 261 ff. Inſtrumentalvirtuoſen S. 263 f.

12.

Die Operntexte. — Silvio Stampiglia S. 265. Apoſtolo Zeno S. 266. Metaſtaſio S. 267 ff. Die Impresari S. 273.

13.

Wolfgangs Stellung zu der Oper S. 274 ff. Sein «Mitridate Rè di Ponto» S. 277 ff.

14.

Wolfgangs Oper «Lucio Silla» S. 287 ff.

15.

Die Feſtoper S. 302 f. Wolfgangs «Ascanio in Alba» S. 303 ff.

16.

Das Oratorium oder die azione sacra. Filippo Neri S. 320 ff. Metaſtaſios «La Betulia liberata» S. 323 ff. Wolfgangs «Betulia liberata» S. 328 ff. Haſſes «Sant' Elena al Calvario» S. 339 ff.

Digitized by Google

17.

Entwickelung der Opera buffa. — Das Intermezzo S. 343 ff. Pergoleſes «Serva padrona» S. 345. Verhältniß der Opera buffa zur Opera seria S. 346 ff. Logroſcini S. 355. Piccini und Andere S. 356 ff.

18.

Wolfgangs «La finta giardiniera» S. 359 ff. „Das verſtellte Gärtnermädchen" S. 365 ff. Charakter der Perſonen der „Finta giardiniera" S. 369 ff. Charakter der Muſik S. 384 ff. Erfolg der Oper in München S. 397 f.

19.

Wolfgangs «Il rè pastore» S. 399 ff. Urtheil des Baron Grimm über das Gedicht S. 402 f. Beurtheilung der Muſik S. 405 ff.

20.

Einzelne Arien Wolfgangs: «Misero pargoletto» S. 414 f. Aria buffa aus d. J. 1775 S. 417. «Voi avete un cor fedele» etc. aus d. J. 1775 S. 419 f. Eine für Paſ.ini componirte Buffo-Aria S. 420 f. «Ombra felice! — Io ti lascio» für Sgra Fortini S. 422 f. Arie der Andromeda «Ah! Io prevedi!» S. 424 f. u. ſ. w.

21.

Die Kirchenmuſik in Salzburg S. 427 ff. Eberlin. Lolli S. 429 f. Michael Haydn S. 430 ff. Adlgaſſer S. 434. Charakter der Kirchenmuſik im Allgemeinen S. 435 ff.

22.

Die Meſſe S. 447 ff. Wolfgangs Meſſen ſeit d. J. 1769 S. 466 ff. Die Meſſe Nr. 8 in F dur S. 473 ff. Aeußere Einflüſſe auf die Form der Mozartſchen Meſſen S. 478 ff. Die Meſſen anderer Meiſter S. 483 ff. Einfluß des Zeitgeiſtes auf Wolfgang S. 485 ff. Thibauts Anklage S. 488 ff.

23.

Litaneien. Charakter der Litanei S. 494 ff. Schwierigkeiten ihrer muſikaliſchen Behandlung S. 497 f. Die Marienlitanei S. 498. Wolfgangs erſte Litanei aus d. J. 1771 S. 499 f. Die zweite aus d. J. 1774 S. 500 ff. Die Litaneien vom hochwürdigen Gut S. 503 ff.

24.

Kleinere Kirchenſtücke. Zwei «Regina coeli» aus den J. 1771 und 1772 S. 514. «Exultate, jubilate» etc. aus d. J. 1773 S. 516. «De profundis». — «Benedictus sit Deus». — «Jubilate Deo» S. 517. Offertorium zum Feſte Johannis des Täufers S. 518. «Sancta Maria mater Dei» und «Alma redemptoris mater» S. 519. «Misericordias Domini» etc. wahrſcheinlich aus d. J. 1775 S. 520 ff. Allgemeine Bemerkungen über die Kirchenmuſik S. 526 ff. Behandlung der Soloſtimmen. Die Orgel S. 529. Die Saiteninſtrumente S. 530. Die Blasinſtrumente S. 532 f. Mozarts Studium anderer Meiſter S. 534 ff.

Digitized by Google

25.

Die Inſtrumentalmuſik in der Kirche S. 538 f. Die Sonata S. 540 f. Veranlaſſungen zu Orcheſtercompoſitionen. Fürſtliche Dilettanten S. 542 f. Die muſikaliſchen Akademien S. 544 f. Die Symphonie S. 548 ff. Der Menuett S. 558 ff. Mozarts Symphonien S. 560 ff. Die Caſſation. Serenata S. 568 f.

26.

Das Divertimento S. 575 f. Mozarts Divertimenti aus d. JJ. 1772—1780 S. 577 ff. Die ſog. Harmoniemuſik S. 585 ff.

27.

Das Quartett und Quintett S. 588 ff. Mozarts Thätigkeit auf dieſem Gebiete S. 589 ff. Mozarts erſtes Quintett S. 594 ff.

28.

Mozart als ausübender Künſtler S. 600 ff. Seine Violinconcerte S. 602 ff. Seine Concertante für Violine und Bratſche S. 605. Sein Concertone S. 606 f. Compoſitionen fürs Klavier S. 609 ff. Fortſchritte auf dieſem Gebiete S. 614 ff. Mozarts Anforderungen an den Klavierſpieler S. 617.

29.

Rückblick auf Mozarts Entwicklung S. 617 ff.

Beilagen V—X.

V. Briefe und Nachſchriften Wolfgangs an Mutter und Schweſter aus den JJ. 1770—1775 S. 623—650.

VI. Einige Briefe, welche zwiſchen Leopold und Wolfgang Mozart und Padre Martini gewechſelt worden ſind S. 651—658.

VII. Wolfgang Mozarts Aufnahme in die philharmoniſche Academie von Bologna S. 659 ff.

VIII. Zuſammenſtellung der Mozartſchen Kirchencompoſitionen, welche theils gewiß theils wahrſcheinlich vor das J. 1781 fallen S. 664—689. I. Meſſen S. 670. ff. II. Litaneien S. 674 ff. III. Veſpern S. 677 ff. IV. Einzelne Hymnen, Pſalmen ꝛc. S. 679 ff.

IX. Der Text: I. der Missa sollemnis und der Missa pro defunctis, II. der Vesperae sollemnes de confessore, III. der Litaniae Lauretanae und der Litaniae de venerabili altaris sacramento, IV. der Hymnen, Motetten und ähnl. S. 690—700.

X. Zuſammenſtellung der Inſtrumentalcompoſitionen Mozarts bis zum J. 1777. 1) Symphonien S. 702 ff. 2) Caſſationen und Serenaten S. 706 ff. 3) Divertimenti S. 709 ff. 4) Concerte S. 714 ff.

Digitized by Google

Erſtes Buch.

Mozarts Knabenjahre.

(1756 — 1768.)

Digitized by Google

1.

Wolfgang Amade Mozart ſtammt aus einer Familie, welche bereits im ſiebzehnten Jahrhundert in Augsburg anſäſſig war und dort in beſchränkten Verhältniſſen dem Handwerkerſtande angehörig lebte. Sein Großvater, Johann Georg Mozart, ein Buchbinder, verheirathete ſich am 7ten October 1708 mit Anna Maria Peterin, der Wittwe eines Buchbinders Auguſtin Banneger[1]. Aus dieſer Ehe wurden mehrere Söhne geboren, von denen einer, Franz Alois, das Handwerk ſeines Vaters fortſetzte und als ein tüchtiger und geachteter Bürger in ſeiner Vaterſtadt lebte.

Ein jüngerer Sohn, Johann Georg Leopold Mozart, geboren am 14ten November 1719, war der Vater unſeres Mozart[2]. Mit einem klaren ſcharfen Verſtand und ei-

---

1) Der Auszug aus den Hochzeitamts-Protocollen lautet buchſtäblich: Anno 1708 d. 7. October. Johann Georg Mozart, ein Buchbinder ledig, und Anna Maria Peterin, weyl. Auguſtin Bannegerß Buchbinderß Seel. Wittib, beede hießig, ſein Beyſtand Joh. Georg Mozart, Maurmeyſter, ihrer ſeithß Franz Xaveri Banneger, Zühngießer.

Ein in Oel gemaltes Portrait deſſelben, das im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrt wird, zeigt einen ſtattlichen ſchönen Mann, dem aber weder Sohn noch Enkel ähnlich ſehen.

2) Der Auszug aus den Taufregiſtern beſagt: Am 14ten November 1719 ward im Pfarrſprengel von St. Georg geboren und getauft Joh. Georg Leopold Mozarth, ehelicher Sohn des Johann Georg Mozarth,

Digitized by Google

nem festen kräftigen Willen begabt, faßte er früh den Entschluß sich aus den beschränkten Verhältnissen des väterlichen Hauses durch tüchtige geistige Bildung zu einer höheren Stellung hinaufzuarbeiten, und er durfte sich gegen seinen Sohn rühmen, daß ihm dies bei einem fortgesetzten Kampf gegen ungünstige Verhältnisse nur durch ernste Beharrlichkeit und kluge Besonnenheit gelungen sei. Sein musikalisches Talent, welches sich früh zeigte, mußte ihm wie Vielen das Studiren erleichtern. Als Wolfgang im Jahr 1777 nach Augsburg kam, erfuhr er dort Manches über die Jugend seines Vaters, das auch dessen Erinnerungen wieder auffrischte. So schreibt er seinem Sohne davon wie er als Knabe in den Klöstern von St. Ulrich und zum heiligen Kreuz als Discantist gesungen habe[3]; später konnte er als tüchtiger Organist eintreten, wie ein Herr von Freisinger dem Sohne bei dessen Aufenthalt in München im selbigen Jahr erzählte. „Der Vater der genannten schönen Freulein" schreibt dieser den 10ten October „sagt, er kennt den Papa sehr gut, er habe mit dem Papa studirt. er erinnert sich noch absonderlich auf Wessobrunn, wo der Papa (das war mir völlig neu) recht unvergleichlich auf der Orgel geschlagen hat. er sagte: daß war erschröcklich, wie es untereinander ging mit den Füßen und

---

Buchbinders (bibliopega) und der Anna Maria. Taufpathen: Georg Grubher, Canonicus bei St. Peter in Augsburg und Maria Schwarz.

3) „Ob ich den Hofrath Oefele kenne?" schreibt Leop. Mozart den 13. October 1777 „das glaube! ich hab als Discantist im Kloster St. Ulrich in Augsburg unter der Messe eine Cantate gesungen, als er mit der schönen Lepin, einer Kaufmannstochter, die schön sang und Clavier spielte, und mit der er über 30000 Fl. erheyrathet, in der Capelle des Prelaten vom Prelaten selbst zusammengegeben wurde." Und in einem Briefe vom 29. Nov. 1777 heißt es: „Ich war einige Zeit Discantist zum heiligen Kreuz und sang oben auf dem Stieg bei der Orgl."

Digitized by Google

Händen; aber wohl unvergleichlich. ja, ein ganzer Mann. bey meinem Vattern galt er sehr viell. und wie er die Pfaffen herumgefopt hat wegen den geistlich werden." Der letzte Zug mochte den lebenslustigen Wolfgang, der sich über Alles und namentlich über die Pfaffen gern aufhielt, besonders interessiren, da er seinen Vater als einen ernsten, und streng gläubigen Mann kannte, der allen Anforderungen der Kirche gewissenhaft genügte. Er selbst aber hatte seiner Jugend darum nicht vergessen, und schrieb an seine Frau, die den Sohn auf der Reise begleitete (den 15. Dec. 1777): „Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen hat? Gott geht vor allem! von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten, und für das ewige immer Sorge tragen: junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weis es, ich war auch jung; allein Gott sei Dank gesagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen."

Das Leben hatte ihn früh in eine harte Schule der Entbehrungen genommen, die seinem Charakter und seinen Lebensansichten eine bestimmte Richtung gab. Frühzeitig hatte sich in ihm die Ueberzeugung befestigt, daß der Mensch nur durch eine stetige angestrengte Uebung seiner Fähigkeiten und Kräfte das ihm gesteckte Ziel, sowohl in der geistigen Ausbildung als in der bürgerlichen Stellung, erreichen könne. Demgemäß tritt als der auszeichnende Zug seines Charakters eine unerschütterliche Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue in allen Lebensverhältnissen, in großen wie in kleinen Dingen hervor, welche eine unnachsichtige Strenge in seinen Anforderungen an Andere, aber zuerst und vor Allen an sich selbst begründete. So zeigt er sich in seinen amtlichen Verhältnis-

Digitized by Google

ſen, ſo als Lehrer und Erzieher, ſo namentlich in ſeinem religiöſen Verhalten. Er iſt ein ſtrenger Katholik, der nicht ohne Verwunderung bei Proteſtanten Sittlichkeit und Tugend anerkennt [4], nichts ſo ſehr fürchtet als den nachtheiligen Einfluß, welchen ein längerer Aufenthalt in proteſtantiſchen Ländern auf das Seelenheil ſeiner Kinder ausüben könnte, und gelegentlich auch Bekehrungsverſuche mit innerer Genugthuung anſtellt [5]. Alles was die Kirche von ihren Bekennern fordert, erfüllt er nicht allein pflichtgetreu, ſondern mit Eifer; er läßt Meſſen leſen, kauft Reliquien u. ſ. w., wo ſich nur irgend eine Gelegenheit darbietet. Es kann kein Zweifel aufkommen, daß er hierin einer ungeheuchelten Ueberzeugung folgte. L. Mozart war ein Mann von wahrhafter Frömmigkeit, welche ſich bei ſchweren Verluſten, unter drückenden Lebensverhältniſſen bewährte und ſich ſtets gleich blieb; ſeiner

4) „Die Barone Hopfgarten und Boſe ſind unſere getreuen Reiſegefährten geweſen, bald haben wir ihnen, bald ſie uns Quartier beſtellt. Sie werden da ein paar Menſchen ſehen, die Alles haben, was ein ehrlicher Mann auf dieſer Welt haben ſoll. Und wenn ſie gleich Lutheraner ſind, ſo ſind ſie doch ganz andere Lutheraner und Leute, an denen ich mich oft ſehr erbauet habe." (Brief aus Paris 1. April 1764.)

5) „Unter meinen Freunden in London iſt ein gewiſſer Sivruntini, ein großer Virtuoſe auf dem Violoncell. Er iſt der Sohn eines holländiſchen Juden, fand aber dieſen Glauben und ſeine Ceremonieen und Gebote, nachdem er Italien und Spanien durchgereiſt hatte, lächerlich und verließ den Glauben. Da ich neulich von Glaubensſachen mit ihm ſprach, fand ich aus allen ſeinen Reden, daß er ſich dermalen begnügt Einen Gott zu glauben und ihn zuerſt, dann ſeinen Nebenmenſchen wie ſich ſelbſt zu lieben und als ein ehrlicher Mann zu leben. Ich gab mir Mühe ihm Begriffe von unſerem Glauben beyzubringen, und ich brachte es ſo weit, daß er nun mit mir einig iſt, daß unter allen chriſtlichen Glauben der katholiſche der beſte iſt. Ich werde nächſtens wieder eine Attaque machen; man muß ganz gelinde darein gehen. Geduld! Vielleicht werde ich noch Miſſionarius in England." (Brief aus London 13. Sept. 1764.)

Digitized by Google

Erziehung und seinen Lebensverhältnissen gemäß war es, daß er für diese fromme Gesinnung keinen andern Grund und keine andere Form anerkannte, als die welche in seiner Kirche überliefert waren. Mit derselben strengen Gewissenhaftigkeit, welche er übrigens bewährte, erfüllte er auch seine Pflichten gegen Gott und die Kirche.

Man würde sich aber sehr irren, wenn man ihn für einen bornirten Kopfhänger halten wollte. Er war vielmehr mit einem scharfen und klaren Verstande begabt, für dessen vielseitige Ausbildung er ungewöhnliche Anstrengungen machte, und hatte eine entschiedene Anlage und Neigung zur Kritik, ja zu Spott und Sarkasmus. Die harten und kümmerlichen Verhältnisse, durch welche er sich mühselig hindurch arbeiten mußte, unter Umgebungen, die er weit übersah, veranlaßten ihn früh seine Kritik gegen die praktischen Beziehungen der Menschen zu einander in ihren gewöhnlichen, meist kleinlichen und kümmerlichen Verhältnissen zu kehren, deren Erbärmlichkeit er leicht durchschauete. So setzte sich in ihm die Ueberzeugung fest, daß Eigennutz und Selbstsucht die einzigen Triebfedern menschlicher Handlungen seien, auf die man mit Sicherheit rechnen dürfe und die man mit Klugheit benutzen müsse; uneigennützige Menschenliebe und Freundschaft vorauszusetzen, sei eine Thorheit, die selten ungestraft bleibe. Dies Mißtrauen gegen die Menschen im persönlichen Verkehr, das er als das höchste Resultat praktischer Lebenserfahrung ansah, suchte er daher auch seinem Sohne einzuprägen — allein mit dem ungünstigsten Erfolg. Und in ihm selbst hat diese düstere Lebensanschauung keineswegs Gefühl und Gemüth erstickt; auch bei ihm, wie bei so Vielen, ist die Theorie schärfer, feindseliger als ihre Anwendung im wirklichen Leben. Wo Leopold Mozart kritisirt, wo er die Handlungsweise der Menschen analysirt, ist er schneidend und

Digitized by Google

ſcharf und zeigt ſich von keinen Vorurtheilen befangen. Ungeachtet ſeiner Frömmigkeit ſpricht er die tiefſte Verachtung und den bitterſten Spott gegen Pfaffenthum und Pfaffenwirthſchaft aus, — er hatte Gelegenheit beides in der Nähe kennen zu lernen —; ebenſowenig blenden ihn vornehme Geburt und Stellung, vielmehr ſetzte er ihnen mit vollem Bewußtſein die Selbſtändigkeit der Bildung und Tüchtigkeit entgegen. Aber auch gegen die, welche ihm nahe ſtehen, ſelbſt gegen ſeinen geliebten Sohn bleibt er vorurtheilsfrei. Es iſt eine merkwürdige Erſcheinung, die auf die Entwickelung Mozarts von dem heilſamſten Einfluß war, wie der Vater gegen den Sohn, den er liebt, wie nur je ein Vater ſeinen Sohn geliebt hat, deſſen künſtleriſches Genie er mit dem richtigſten Urtheil erkennt und in ſeiner fortſchreitenden Entwickelung bewundert und verehrt, nie verblendet wird, nie ſeine Schwächen verkennt oder verdeckt, ſondern mit unerbittlicher Strenge ihn warnt und tadelt, und zu regelmäßiger Pflichttreue erzieht. In dieſem Verhältniß zu dem Sohne zeigt ſich die eigenthümliche Miſchung verſchiedener Eigenſchaften in Leopold Mozarts Charakter zur klaren bewußten Tüchtigkeit in der reinſten und erfreulichſten Weiſe: er hat es ſelbſt anerkannt und ausgeſprochen, daß die Ausbildung dieſes Sohnes ſeine höchſte Lebensaufgabe ſei. Indeſſen beſchränkte ſich die Wärme ſeines Herzens und ſeiner Geſinnung, ſeine Bereitwilligkeit zu helfen und zu nützen keineswegs auf die, welche mit ihm durch Bande der Natur verbunden waren, er zeigt ſich uns als einen treuen und zuverläſſigen Freund, als einen in ſeinen beſchränkten Verhältniſſen liberalen Wohlthäter.

Die Anſtrengungen, welche es ihn gekoſtet hatte eine nur leidliche Stellung zu erlangen, die unausgeſetzte Mühe, welche er ſich um die tägliche Exiſtenz geben mußte, ließen ihn den Werth einer geſicherten bürgerlichen Stellung lebhaft empfin-

Digitized by Google

den und je mehr er ſich überzeugen mußte, daß ſein Sohn hierauf Gewicht zu legen ſchwerlich lernen würde, um ſo mehr beſtrebte er ſich, durch ſeine Klugheit und Erfahrung ihm zu Hülfe zu kommen. Man hat wohl geringſchätzig oder ſpöttiſch über die Sorge geurtheilt, welche Leopold Mozart für die ökonomiſchen Angelegenheiten an den Tag legt. Allein mit Unrecht hat man theils ihm zur Laſt gelegt, was die Folge der engen und kümmerlichen Lebensverhältniſſe war, gegen die er ankämpfen mußte, theils verkannt, daß der Briefwechſel, aus welchem wir unſere Kenntniß ſchöpfen, Mittheilungen dieſer Art vorzugsweiſe hervorrufen mußte. Jedenfalls wird, wenn eine gewiſſe Aengſtlichkeit ſich hier verräth, die namentlich in ſpäteren Jahren durch Kränklichkeit und Hypochondrie geſteigert wurde, dieſelbe weit in den Schatten geſtellt durch den ſeltenen Verein von allgemeiner und muſikaliſcher Bildung, von Liebe und Strenge, richtiger Beurtheilung und ernſter Pflichttreue, welche Leopold Mozart in der Erziehung ſeines Sohnes entwickelte, der ohne dieſe gewiß nicht das geworden wäre, was er durch ſie geworden iſt.

Es iſt ſehr zu bedauern, daß wir über den Bildungsgang und die früheren Lebensſchickſale L. Mozarts gar nicht unterrichtet ſind. In Augsburg glückte es ihm nicht, und ſeine Erinnerungen an Augsburger Zuſtände in ſpäterer Zeit ſind bitter und ſpöttiſch. „So oft ich an deine Reiſe nach Augsburg dachte," ſchreibt er ſeinem Sohne 18. Oct. 1777 „ſo oft fielen mir Wielands Abderiten ein: man muß doch was man im Leſen für pures Ideal hält Gelegenheit haben in Natura zu ſehen." Wir wiſſen nur, daß er mit großen Anſtrengungen es durchſetzte Jurisprudenz zu ſtudiren und ſich zu dieſem Zweck nach Salzburg begab; da es ihm aber nicht gelingen wollte eine Anſtellung zu erhalten, ſah er ſich genöthigt als Kammerdiener in den Dienſt des Grafen Thurn, Domherren

Digitized by Google

in Salzburg, zu treten. Er hatte aber jederzeit die Musik gründlich getrieben, sich durch Unterricht in derselben hauptsächlich seinen Unterhalt erworben und genoß besonders als Violinspieler eines bedeutenden Rufs, so daß der Erzbischof Sigismund ihn im Jahr 1743 als Hofmusicus in seine Dienste nahm, später zum Hofcomponisten und Anführer des Orchesters und 1762 zum Vice-Kapellmeister ernannte.

Ueber die musikalischen Verhältnisse Salzburgs wird später ausführlicher zu sprechen sein. Hier mag nur bemerkt werden, daß die Mitglieder der Kapelle für kärglichen Lohn mit vielfachen Leistungen in Anspruch genommen wurden, da sie sowohl in der Kirche als bei Hofe fast täglich beschäftigt waren. L. Mozart unterzog sich diesen Anforderungen mit seiner gewohnten Pflichttreue und Schubart (Aesthetik der Tonkunst S. 157) bezeichnet ihn als denjenigen, der durch seine Bemühungen die Musik in Salzburg auf einen trefflichen Fuß gestellt habe. Seine amtliche Stellung brachte es mit sich, daß er auch als Componist auftreten mußte, und er war, obgleich von seinen Compositionen sehr wenig bekannt geworden ist, auch in dieser Richtung sehr fleißig. In einem Bericht von dem Zustand der Musik in Salzburg im Jahr 1757, der wie ich glaube von ihm selbst herrührt[6], heißt es über ihn:

„Von des Herrn Mozards in Handschriften bekannt gewordenen Compositionen[7] sind hauptsächlich viele contrapunctische und andere Kirchensachen[8] zu merken; ferner eine

6) Er ist gedruckt in Marpurgs hist. krit. Beiträgen III S. 183 ff. und ist die Hauptquelle für Gerber und durch ihn für die Späteren geworden.

7) Er hatte im Jahr 1740 sechs Sonaten à 3 selbst in Kupfer radirt, hauptsächlich um eine Uebung in der Radirkunst zu machen.

8) Von diesen sind im Dom zu Salzburg ein Offertorium de Sacramento *(A dur)*, eine Missa brevis *(A dur)*, und drei Litaniae breves

große Anzahl von Synfonien theils nur à 4 theils aber mit allen nur immer gewöhnlichen Instrumenten[9]; ingleichen über dreißig große Serenaten, darinnen für verschiedene Instrumente Solos angebracht sind. Er hat außerdem viele Concerte, sonderlich für die Flöttraverse[10], Oboe, das Fagott, Waldhorn, die Trompete u. s. w., unzählige Trios und Divertimenti für unterschiedliche Instrumente[11]; auch zwölf Oratorien und eine Menge von theatralischen Sachen[12], sogar Pantomimen, und besonders Gelegenheitsmusiken verfertigt,

---

(in *G, B, Es dur*) vorhanden und werden noch von Zeit zu Zeit aufgeführt. Sie sind für vier Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Baß, 2 Hörnern und Orgel gesetzt, die letzte Litanei auch mit obligaten Posaunen.

9) Achtzehn seiner Symphonien sind thematisch verzeichnet im Catalogo delle Sinfonie che si trovano in manuscritto nella officina musica di G. G. J. Breitkopf in Lipsia. P. I (1762) p. 22. Suppl. I (1766) p. 14. Suppl. X (1775) p. 3. Die dort zuletzt angeführte Symphonie in *G dur* ist in Partitur gestochen und zwar durch ein Versehen als die zwölfte der bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Symphonien W. A. Mozarts.

10) In einem gleich zu erwähnenden Briefe vom Jahr 1755 (den mir der verst. Musikdirektor Drobisch in Augsburg mitgetheilt hat) heißt es: „Es hat mich bey meinem Aldaseyn ein gewisser Cantorist (oder wer es ist) ersucht, er möchte mir einige Flautotravers Concerte abhandeln. Es ist derjenige, welcher die Töne von den Schlittengeleuthen [wahrscheinlich zu dem gleich zu erwähnenden Stück] abgelanget und ausgesucht hat. Hier will ich den Anfang des ersten Allegro eines jeden Concerto hersetzen. Ob er nicht etwa schon etwas bey handen hat..... Ich kann ihm auch 14 à tre nämlich à flauto travers, Violino e Violoncello schicken. Wenn er den Anfang wissen will, so will ihm solche bei nächster Gelegenheit notieren."

11) Ein Divertimento à 4 instr. conc. a Viol. Violonc. 2 Co. B. in *D dur* ist in dem erwähnten Catalogo Suppl. II (1767) p. 11 verzeichnet.

12) Gerber nennt als solche Semiramis, die verstellte Gärtnerin, Bastien und Bastienne, Operette. Dies sind später zu besprechende Werke Wolfgang Mozarts, die wohl aus dem Grunde als Compositionen seines Vaters angesehen worden sind, weil dieser die Arbeiten des Sohnes aus früherer Zeit aufbewahrte, so daß man die Manuscripte unter seinem

Digitized by Google

als: eine Soldatenmuſik mit Trompeten Pauken Trommeln und Pfeifen nebſt den gewöhnlichen Inſtrumenten; eine türkiſche Muſik; eine Muſik mit einem ſtählernen Clavier; und endlich eine Schlittenfahrtsmuſik mit fünf Schlittengeläut; von Märſchen, ſogenannten Nachtſtücken, und vielen hundert Menuetten, Operntänzen und dergleichen kleineren Stücken nicht zu reden."

Unter den ſpäteren Compoſitionen L. Mozarts waren in Salzburg beſonders die Stücke bekannt, welche auf dem Hornwerk (einer Art Orgel, die auf der Höhe des Schloſſes gegen die Stadt hervorragte) Morgens und Abends geſpielt wurden. Anfangs ſpielte daſſelbe nur ein Stück, dann nach einer gründlichen Reparatur von Joh. Roch. Egedacher zwölf, von denen Eberlin fünf, L. Mozart ſieben componirt hatte, die 1759 in Augsburg fürs Clavier herausgegeben wurden [13]. Bedeutender iſt eine große Litania de Venerabili vom April 1762, deren Originalmanuſcript im Mozarteum aufbewahrt wird; dieſelbe, welche er ſich bei ſeinem Aufenthalt in München im Jahr 1774 von ſeiner Frau ſchicken ließ, da man dort von ſeiner Compoſition etwas aufzuführen wünſchte [14].

Nachlaß fand. Ganz unbekannt iſt mir La Cantatrice ed il Poeta, intermezzo à 2 persone, das Gerber noch unter L. Mozarts theatraliſchen Compoſitionen anführt.

13) Der vollſtändige Titel lautet: Der Morgen und Abend | den Inwohnern | der Hochfürſtl. Reſidenz-Stadt Salzburg | melodiſch und harmoniſch | angekündigt. | Oder | 12 Muſikſtücke für das Klavier | deren eines täglich | in der Feſtung Hohenſalzburg auf dem | Hornwerke | Morgens und Abends geſpielt wird; | auf Verlangen vieler Liebhaber | herausgegeben | von | Leopold Mozart | Hochfürſtl. Salzburgiſchen Kammermuſikus | Ao 1759. Angezeigt iſt das Werk in Marpurgs hiſt. krit. Beitr. IV S. 403 ff.

14) „Suche mir in meiner Muſik die zwei Litaneyen de Venerabili, die im Stundgebete gemacht werden. Eine von mir ex D, die neuere, fängt an mit Violin und Baß staccato. Du kennſt ſie ſchon, die zweite Violin

Digitized by Google

Uebrigens hat er in ſpäteren Jahren wenig oder gar nicht mehr componirt; die Verhältniſſe in Salzburg ſagten ihm ſo wenig zu, daß er ſich nicht veranlaßt fand mehr zu thun als ſeine Stellung ihm auferlegte, die Erziehung ſeiner Kinder nahm ſeine ganze Zeit in Anſpruch, und nachdem ſein Sohn als Componiſt aufgetreten war, wollte er in keiner Weiſe mit ihm in Concurrenz treten [15]. Nichts deſto weniger war er ſeiner Zeit als Componiſt, wie auch Schubart bezeugt, ehrenvoll bekannt. So ſchreibt er d. 24. Nov. 1755, als ſeine Violinſchule im Druck war, an den Drucker nach Augsburg: „Sie dürfen keck glauben, daß dieſes nicht das letzte ſeyn wird, ſo ich unter die Preſſe giebe: dann, Ihnen im größten Vertrauen geſagt, man hat mir einen Brief von einem weiten Ort her zugeſchrieben, wo man mir berichtet, daß man meine Violinſchule mit Begierde erwartet, und daß man gedenket mich als ein Mitglied — erſchrecken Sie nicht! — — oder —— lachen Sie nicht — — mich als ein Mitglied der Correſpondirenden Societät muſikaliſcher Wiſſenſchaften zu ernennen [16]. Potz Plunder! das ſpritzt. Schwätzen Sie aber ja

---

hat beim Agnus Dei lauter dreifache Noten. Dann des Wolfgangs Litaney, in welcher die Fuge Pignus futurae gloriae." (Brief 14. Dec. 1774.)

15) Vgl. A. M. Z. XXIII S. 685, wo ein wie es ſcheint wohl unterrichteter Berichterſtatter ſagt: „Mozarts Vater, ein gründlicher Kirchencomponiſt, der aber nichts wollte als in und mit ſeiner Zeit achtbar einherſchreiten — ſtand noch im Dienſte des Erzbiſchofs als Kapellmeiſter und Kirchencomponiſt. Aber die Jahre, häusliches Leiden und eine gewiſſe Art und Weiſe ſeines Patrons, nach welcher derſelbe nur das Fremde hochhielt, das Heimiſche gleichgültig behandelte, wie damals noch die meiſten deutſchen Fürſten zu thun pflegten, dabei auch von den Seinigen viel verlangte und ihnen ſo wenig als irgend möglich gab: dies vereinigt hatte den Vater Mozarts endlich ermüdet und mürbe gemacht. Er ſchrieb nichts mehr, zog ſich zurück bloß auf das, was man amtlich von ihm zu fordern berechtigt war und ließ das Andere gehen wie es eben gehen wollte."

16) Dies iſt die von Mag. Mitzler im Jahr 1738 in Leipzig gegrün-

Digitized by Google

nicht aus der Schule, denn es möchten nur Winde seyn. Ich einmal hab mein lebstag nicht einmal daran gedacht; das weis ich als ein ehrlicher Mann zu sagen." Schubart urtheilt über ihn: „Sein Styl ist etwas altväterisch, aber gründlich und voll contrapunctischer Einsicht. Seine Kirchenstücke sind von größerem Werth als seine Kammerstücke." Die Symphonie und die Klavierstücke, die einzigen Compositionen L. Mozarts, welche mir bekannt sind, scheinen dies zu bestätigen. Sie sind dem Umfange und der Anlage nach klein und knapp und ohne irgend eine Spur von Eigenthümlichkeit in der Erfindung, während sie zur Entfaltung contrapunctischen Wissens gar keine Veranlassung bieten.

Den größten und ausgebreitetsten Ruf erwarb er sich aber durch den im Jahr 1756 erschienenen „Versuch einer gründlichen Violinschule." Es war die erste und eine lange Reihe von Jahren hindurch die einzige und in vielen Auflagen und Uebersetzungen allgemein verbreitete [17] Anweisung zum Violinspiel, was man jedenfalls als einen Beweis gelten lassen wird, daß sie für ihre Zeit in Beziehung auf technische Ausbildung Verdienstliches geleistet hat. Was das Buch auch jetzt noch interessant macht ist der ernste und tüchtige Sinn, welcher sich in demselben ausspricht und uns den ganzen Mann kennen lehrt. Gründlichkeit und Tüchtigkeit der musikalischen Ausbildung ist es, die er seinem Schüler geben will, dieser soll nicht allein die Finger üben, sondern überall klar sein über das was er zu leisten hat und warum: „es ist doch

dete Societät der musikalischen Wissenschaften; vgl. musikal. Almanach 1782 S. 184 ff. In der Violinschule S. 7 preist L. Mozart diese Gesellschaft und wünscht sie möge ihre wissenschaftlichen Untersuchungen auf Fragen richten, welche für die Musik von praktischem Interesse seien.

17) Die Ausgaben sind bei Fétis verzeichnet. Wie man ihn durch die holländische Uebersetzung ehrte werden wir später sehen.

Digitized by Google

untröſtlich immer ſo auf gerathewohl hinzuſpielen, ohne zu wiſſen, was man thut" (S. 245); ein guter Violiniſt ſoll ſelbſt in der Rhetorik und Poetik bewandert ſein, um mit Verſtand vortragen zu können (S. 107). Daher beſteht er darauf, daß der Schüler nicht weiter eile, ehe er ganz könne, was er zu lernen hat[18]; überhaupt will er ihm die Sache gar nicht zu leicht und bequem machen, er ſoll ſich anſtrengen und ſich Mühe geben. So ſchreibt er zu Anfang der Uebungen (S. 90): „Hier ſind die Stücke zur Uebung. Je unſchmackhafter man ſie findet, je mehr vergnügt es mich: alſo gedachte ich ſie wenigſtens zu machen"; nämlich um zu verhüten, daß der Schüler ſich nicht gewöhne aus dem Gedächtniß zu ſpielen. Dieſelbe Tüchtigkeit zeigt ſich auch in ſeiner Geſchmacksrichtung. Er verlangt vor allem einen „rechtſchaffenen und mannbaren Ton" (S. 54); der Schüler ſoll gleich anfangs die Geige etwas ſtark beziehen, „damit durch das ſtarke Niederdrücken der Finger und kräftige Anhalten des Bogens die Glieder abgehärtet und dadurch ein ſtarker und männlicher Bogenſtrich erobert werde. Denn was kann wohl abgeſchmackters ſeyn, als wenn man ſich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; ſondern mit dem Bogen (der oft nur mit zween Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berühret, und eine ſo künſtliche Hinaufwiſpelung bis an den Sattel

18) Charakteriſtiſch iſt folgende Aeußerung (S. 57): „Hier ſteckt wirklich der größte Fehler, der ſowohl von Meiſtern als Schülern begangen wird. Die erſten haben oft die Geduld nicht die Zeit abzuwarten; oder ſie laſſen ſich von dem Discipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuete herabkratzen kann. Ja vielmal wünſchen die Eltern oder andere des Anfängers Vorgeſetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzel zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet werden. Allein, wie ſehr betrügt man ſich!" Vgl. auch S. 121.

Digitized by Google

der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Note ziſchen höret, folglich nicht weiß, was es ſagen will, weil alles nur lediglich einem Traume gleicht. Solche Luftviolinisten ſind oft ſo verwegen, daß ſie die ſchwerſten Stücke aus dem Stegereif wegzuſpielen keinen Anſtand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn ſie gleich nichts treffen, höret man nicht: dieß aber heißt bey ihnen angenehm ſpielen. Die größte Stille dünket ſie ſehr ſüße. Müſſen ſie laut und ſtark ſpielen; alsdann iſt die ganze Kunſt auf einmal weg" (S. 101 f.). Ein einfacher und natürlicher Geſang iſt das höchſte Ziel auch für den Violinſpieler; ſo daß man mit dem Inſtrumente, ſoviel es immer möglich iſt, die Singkunſt nachahme; denn dieß iſt das „ſchönſte in der Muſik" (S. 50); „wer weiß denn nicht, daß die Singmuſik allezeit das Augenmerk aller Inſtrumentiſten ſeyn ſoll, weil man ſich in allen Stücken dem Natürlichen, ſoviel es immer möglich iſt, nähern muß?" (S. 107)[19] Dabei geht es ſcharf über die Virtuoſen her, die „meynen, was ſie wunderſchönes auf die Welt bringen, wenn ſie in einem Adagio cantabile die Noten rechtſchaffen verkräuſeln und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre ſchlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn ſie eine lange Noten aushalten oder nur ein paar Noten ſingbar abſpielen ſollen, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumiſchen" (S. 50). Sie werden um ſo härter getadelt, da es ihnen meiſtens an der nöthigen Kenntniß fehle um zu wiſſen, wo

19) Ph. Em. Bach räth dem Klavierſpieler, ſo viel als möglich geſchickte Sänger zu hören; „man lernt dadurch ſingend denken, und wird man wohl thun, daß man ſich hernach ſelbſt einen Gedanken vorſinget, um den rechten Vortrag deſſelben zu treffen" (Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen I S. 90).

Digitized by Google

ſie ihre Verzierungen anbringen dürften ohne gradezu Fehler in die Compoſition zu bringen, und bei einem paſſenden Beiſpiel bemerkt er (S. 209): „Hier können jene ungeſchickten Spieler, die alle Noten verkräuſeln wollen, die Urſache einſehen, warum ein vernünftiger Componiſt ſich ereifert, wenn man ihm die ſchon ausgeſetzten Noten nicht platt wegſpielet“ (vgl. S. 195). Auch andere Fehler werden an den Virtuoſen ſtreng gerügt, wie das unausgeſetzte Tremolo der Spieler „die bey jeder Note beſtändig zittern, als wenn ſie das immerwährende Fieber hätten“ (S. 238), oder „das beſtändige Einmiſchen des ſogenannten Flaſcholets, wodurch eine recht lächerliche und, wegen der Ungleichheit des Tones, eine wider die Natur ſelbſt ſtreitende Muſik entſteht“ (S. 107), oder das alles Zeitmaaß aufhebende Eilen und Schleppen der „Virtuoſen von der Einbildung“. Ich ſetze die ganze Stelle her, weil ſie beweiſt, wie hoch L. Mozart die Freiheit des Meiſters achtete, indem er die Willkühr des Virtuoſen verwarf. „Viele“ ſagt er S. 262 „die von dem Geſchmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben, ſondern ſie bemühen ſich immer der Hauptſtimme nachzugeben. Das ſind Accompagniſten vor Stümpler und nicht vor Meiſter. Wenn man manche italiäniſche Sängerin, oder ſonſt ſolche Einbildungsvirtuoſen vor ſich hat, die dasjenige, was ſie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaaße fortbringen: da muß man freilich ganze halbe Tacte fahren laſſen, um ſie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuoſen, der dieſes Ruhmes würdig iſt, accompagniret; dann muß man ſich durch das Verziehen oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles ſehr geſchickt und rührend anzubringen weiß, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten laſſen; ſon-

Digitized by Google

dern allemal in gleicher Art der Bewegung fortſpielen: ſonſt würde man dasjenige was der Concertiſt aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen. Ein geſchickter Accompagniſt muß alſo einen Concertiſten beurtheilen können. Einem rechtſchaffenen Virtuoſen darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm ſonſt ſein tempo rubato verderben. Was aber das geſtohlene Tempo iſt, kann mehr gezeigt als beſchrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuoſen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von ſeinem Paroxismus wieder zu ſich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er ſpielt Recitativiſch." Die techniſche Ausbildung und Tüchtigkeit iſt ihm aber nicht der Zweck, ſondern nur das Mittel um das höhere Ziel zu erreichen. Er verlangt, daß der Spieler fähig ſei ſich in denjenigen Affect zu ſetzen, welcher in dem vorzutragenden Stück ſelbſt herrſcht, um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu bringen und ihre Leidenſchaften zu erregen (S. 52 vgl. S. 253)[20]. Als das weſentlichſte Erforderniß für den Geiger um dies zu erreichen bezeichnet er den Bogenſtrich (S. 122), welcher „bald eine ganz modeſte, bald eine freche, bald eine ernſthafte, bald eine ſcherzhafte, itzt eine ſchmeichelnde, itzt eine geſetzte und erhabene, itzt eine traurige, itzt aber eine luſtige Melodie hervorbringe, und folglich dasjenige Mittelding ſey, durch deſſen vernünftigen Gebrauch wir die erſt angezeigten Affecten bei den Zuhörern zu erregen in den Stand geſetzt werden. Ich verſtehe,"

---

20) „Worin beſteht der gute Vortrag?" ſagt Ph. Em. Bach (Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen I S. 86) „In nichts anderem als der Fertigkeit muſikaliſche Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affecte ſingend oder ſpielend dem Gehör empfindlich zu machen."

Digitized by Google

ſetzt er hinzu „wenn der Componiſt eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die jeder Leidenſchaft ähnlichen Melodieen wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weiß. Denn der Halbcomponiſten“ ſagt er anderswo (S. 136) „giebt es leider genug, die ſelbſt die Art eines guten Vortrags entweder nicht anzuzeigen wiſſen, oder den Fleck neben das Loch ſetzen. Mancher Halbcomponiſt“ heißt es (S. 252) „iſt von Vergnügen entzückt und hält nun erſt von neuem ſelbſt recht viel von ſich, wenn er ſeinen muſikaliſchen Galimatias von guten Spielern vortragen hört, die den Affect, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Characters, die ihm niemals eingefallen ſind, ſoviel es möglich iſt zu unterſcheiden, und folglich die ganze elende Schmiederey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wiſſen.“ Man ſieht, er war ein geſchworner Feind der Halbheit und Untüchtigkeit; gründliches Studium in allem Techniſchen und geiſtige Durchbildung zu klarem vernünftigen Denken ſind das, was er vom Künſtler mit unnachſichtiger Strenge verlangt. Er räumt zwar ein, daß ein beſonderes Naturell manchmal den Abgang der Gelehrſamkeit erſetze und daß ein Menſch bei der beſten Naturgabe oft die Gelegenheit nicht habe ſich in den Wiſſenſchaften umzuſehen (S. 108); allein das hebt die Regel nicht auf und nimmt jenen Anforderungen nichts von ihrem Rechte.

Ich hebe dieſe Stellen nicht etwa aus, weil ſie heute noch ziemlich ebenſo gültig ſind als damals; denn ſie werden heute da wo es noth thäte ſo wenig nützen als damals. Aber ſie zeigen uns die Grundſätze und Anſichten, nach welchen L. Mozart auch bei der muſikaliſchen Erziehung ſeines Sohnes verfuhr, und wenn mit dieſen ſich die richtige Einſicht in die Freiheit und Ueberlegenheit einer genialen Natur vereinigte,

Digitized by Google

ſo wird man eingeſtehen, daß dem Genie die trefflichſte Erziehung auf das Glücklichſte entgegenkam.

Das für ſeine Zeit bedeutende Werk fand auch eine entſprechende Anerkennung. In Marpurgs hiſtor. kritiſchen Beiträgen (III S. 160 ff.) wird es mit den Worten angezeigt: „Ein Werk von dieſer Art hat man ſchon lange gewünſchet, aber ſich kaum getrauet zu erwarten[21]. Der gründliche und geſchickte Virtuoſe, der vernünftige und methodiſche Lehrmeiſter, der gelehrte Muſicus, dieſe Eigenſchaften, deren jede einzeln einen verdienten Mann macht, entwickeln ſich allhier zuſammen. — Ein berühmter Geminiani konnte nur der engliſchen Nation, ein vortrefflicher Mozart aber nur der deutſchen, ein Werk von dieſer Natur vor Augen legen und ſich eines allgemeinen Beifalls würdig machen.“ Es iſt daher ſehr begreiflich, daß von den kritiſchen Briefen über die Tonkunſt, welche unter Marpurgs Einfluß in Berlin im Jahre 1759 und 1760 herausgegeben wurden, der erſte an ihn mit der Erklärung gerichtet wurde, daß die Geſellſchaft, welche ſich vorgenommen habe ihre Briefe ſtets an Perſonen von Verdienſt zu richten, keinen glücklicheren Anfang als mit ihm zu machen wiſſe. Auch Schubart ſagt (Aeſthetik der Tonkunſt S. 157): „Durch ſeine Vorſchule, die in ſehr gutem Deutſch und mit tiefer Einſicht abgefaßt iſt, hat er ſich ein großes Verdienſt erworben. Die Beiſpiele ſind trefflich gewählt und ſeine Applicatur iſt nichts weniger als pedantiſch. Er neigt

21) Mozart hatte ſich in der Vorrede auf Marpurg berufen, der in den Beiträgen I S. V geſagt hatte, es fehle unter andern an einer Anweiſung zur Violine „in ſolchem guten Geſchmack, als nämlich Hr. Bach vom Clavier, Hr. Quanz von der Flöte und Hr. Baron von der Laute geſchrieben haben.“ Dies ſei für ihn der ſtärkſte Antrieb geweſen ſein Werk zu vollenden; ob es ſo abgefaßt ſei, wie Hr. Marpurg und andere gelehrte Muſikverſtändige wünſchen, könne nicht er ſondern nur die Zeit beantworten.

Digitized by Google

ſich zwar zur Tartiniſchen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung als dieſer."

Charakteriſtiſch iſt hier auch das Lob der guten Schreibart, das keineswegs unverdient iſt und damals einen Künſtler noch ungleich höher auszeichnete als etwa heutzutage, wo ja die Künſtler nicht ſelten als Schriftſteller am meiſten glänzen wollen. Sein Stil iſt klar und ſcharf, ſeine Neigung zu Sarcasmen drängt ſich ſo ſehr hervor, daß er ſich in der Vorrede deshalb entſchuldigt. Und ſo wie in dieſem Buche, ſo erkennt man ihn auch in ſeinen Briefen als einen Mann, der nicht nur im Umgange mit der Welt — und namentlich ſeine Reiſen brachten ihn in die verſchiedenſten Verkehrsverhältniſſe — ſich eine feinere Bildung erworben hat, ſondern mit der Litteratur bekannt iſt, mit Einſicht und Kritik geleſen hat, und ſeine durch ſelbſtändiges Urtheil gebildete Anſichten und Ueberzeugungen mit gleicher Entſchiedenheit und Klarheit auf äſthetiſchem Gebiet geltend macht, wie auf ſittlichem [22].

---

22) Charakteriſtiſch iſt es, daß er ſich an Gellert ſchriftlich wandte, um ihm ſeine Verehrung auszuſprechen, wie aus der von Niſſen (S. 10 ff.) mitgetheilten Antwort Gellerts hervorgeht, von der ein Theil hier Platz finden möge. „Ich müßte ſehr unempfindlich ſein" ſchreibt Gellert „wenn mich die außerordentliche Gewogenheit, mit der Sie mich ehren, nicht rühren ſollen; und ich würde der undankbarſte Mann ſein, wenn ich Ihren ſo freundſchaftlichen Brief ohne Erkenntlichkeit hätte leſen können. Nein, mein wertheſter Herr, ich nehme Ihre Liebe und Ihre Freundſchaft mit eben der Aufrichtigkeit an, mit der Sie mir ſie anbieten. — Alſo Sie leſen meine Schriften gern, hochzuverehrender Herr, und ermuntern auch Ihre Freunde ſie zu leſen? Dieſe Belohnung, wie ich Ihnen aufrichtig ſage, habe ich von dem Orte, aus dem ich ſie erhalte, ohne Eigenliebe kaum hoffen dürfen. — Hat der Chriſt, eines von meinen letzten Gedichten, auch Ihren Beifall? Ich beantworte mir dieſe Frage beynahe mit Ja. Sein Inhalt, Ihr edler Charakter, den Sie, ohne es zu wiſſen, in Ihrem Briefe

Digitized by Google

Mit einer ſolchen Bildung und den durch ſie bedingten Anſprüchen mußte ſich Leopold Mozart in Salzburg ziemlich iſolirt fühlen. Gegen den Hof hatte er die Pflichten ſeines Dienſtes zu erfüllen, und je kärglicher er dafür beſoldet wurde um ſo mehr wurde dafür geſorgt, ihn wie alle Angeſtellten ſeine Abhängigkeit nachdrücklich empfinden zu laſſen. Bei den vornehmen Familien, welche in Salzburg lebten, war er meiſt als Lehrer beſchäftigt, denn ſein Unterricht wurde mit Recht als der beſte angeſehen, allein ein näheres Verhältniß konnte ſich auch mit dieſen nicht entwickeln; ſich bei ihnen einzuſchmeicheln, um in beſcheidener Unterordnung ſein Gutes zu genießen, dazu war Mozart viel zu ſtolz, da er fühlte daß ſie an Bildung, durch welche allein ein gleichberechtigter Verkehr möglich geweſen wäre, unter ihm ſtanden. Mochte ſich aber auch ſeine Kritik und ſein Sarcasmus im Stillen gegen ſie wenden, ſo beſaß er doch Lebenserfahrung und Mäßigung genug, um ſeine Stellung zu ihnen nicht zu gefährden, um wohlgelitten und geachtet zu ſein, ohne ſich je etwas zu vergeben. Auch ſeinen Kunſtgenoſſen gegenüber ſehen wir ihn einſam daſtehen. Der größte Theil derſelben beſtand ohne Zweifel aus muſikaliſchen Handwerkern ohne höhere Bildung und Intereſſe, mit denen ein eigentlicher Verkehr in geiſtiger und ſocialer Beziehung für ihn nicht möglich war; allein auch mit den bedeutenderen

mir entworfen haben, und meine redliche Abſicht, ſcheinen mir dieſes Ja zu erlauben." — Das Datum des Briefes iſt nicht mitgetheilt. Der oben erwähnte Baron v. Boſe ſchenkte in Paris dem „kleinen ſiebenjährigen Orpheus" Gellerts Lieder mit der Aufforderung ihnen ſeine unwiderſtehlichen Harmonieen zu leihen, „damit ſie der fühlloſe Religionsverächter leſe und aufmerke, damit er ſie höre und niederfalle und Gott anbete." Vielleicht gab dies Veranlaſſung zu jenem Briefe. Später meldet Wolfgang von Mailand ſeiner Schweſter den Tod Gellerts, welchen ſie dort erfuhren (Beil. V, 2).

Digitized by Google

Muſikern Salzburgs finden wir ihn in keinem engen Verkehr, der über die nächſte Berührungen, wie ſie Amt und Kunſtübung mit ſich führen mußten, hinausgegangen wäre. Es läßt ſich meiſtens noch erkennen, daß Mangel an einer über das Techniſche der Muſik hinausgehenden Intelligenz, häufig auch an ſittlicher Bildung, ein lockerer und leichtfertiger Lebenswandel Mozart von ihnen zurückhielt, und in keinem Fall läßt ſich nachweiſen, daß irgend eine unedle Leidenſchaft ihn dabei beſtimmt habe. So finden wir denn einen kleinen Kreis, meiſt dem Mittelſtande angehörig, mit welchem die Familie Mozart einen geſelligen Verkehr unterhielt, der zwar zum Theil recht lebhaft und freundſchaftlich war, aber im Ganzen mehr Unterhaltung und Erheiterung, und zwar in der anſpruchsloſeſten Weiſe, als geiſtige Anregung und Bildung dargeboten zu haben ſcheint. „Der Geiſt der Salzburger“ ſagt Schubart (Aeſthetik der Tonkunſt S. 158) „iſt äußerſt zum Niedrigkomiſchen geſtimmt. Ihre Volkslieder ſind ſo drollig und burleſk, daß man ſie ohne herzerſchütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurſtgeiſt [23] blickt allenthalben durch und die Melodien ſind meiſt vortrefflich und wunderſchön.“ Dieſe Richtung konnte dem ernſten und kritiſchen L. Mozart, der wohl kauſtiſch aber nicht komiſch war, unmöglich behagen; auch ſehen wir, daß er in den dadurch hervor-

23) Stranitzky, der auf der Wiener Bühne den Hanswurſt einführte, gab demſelben den Salzburger Dialect (Sonnenfels geſ. Schriften VI S. 372), und nun blieb Hanswurſt ein Salzburger, wie auch der Salzburger häufig für einen Hanswurſt galt. Man wirft ſonſt den Salzburgern nicht bloß Derbheit, ſondern eine gewiſſe Schwerfälligkeit des Geiſtes vor, die bis zur Stumpfſinnigkeit gehe. Auch darüber klagt Mozart, und in Salzburg ſelbſt giebts ein Sprichwort: Wer nach Salzburg kommt wird im erſten Jahr dumm, im zweiten ein Fex (Cretin), im dritten erſt ein Salzburger.

Digitized by Google

gerufenen Converſationston, wie er auch in den Briefen ſich zeigt, nur gezwungen eingeht.

Leopold Mozart heirathete am 21. Nov. 1747[24] Anna Maria Pertlin (oder Bertlin), eine Pflegetochter des Stiftes von St. Gilgen; beide galten ihrer Zeit für das ſchönſte Ehepaar in Salzburg und die noch vorhandenen Portraits widerſprechen dem nicht[25]. Sie war, ſoweit man ſich aus Briefen und Berichten von ihr eine Vorſtellung ma-

---

24) Niſſen giebt zwar 1743 an, allein das richtige Jahr geht aus einer Erwähnung L. Mozarts in einem Briefe vom 21. Nov. 1772 hervor: „Heute iſt die Jahreszeit unſers Hochzeittages. Es werden, wie ich glaube, 25 Jahre ſein, daß wir den guten Gedanken hatten uns zu heirathen; dieſen Gedanken hatten wir zwar viele Jahre zuvor. Gute Dinge wollen ihre Zeit" (Niſſen S. 267). Und dies wird beſtätigt durch das Kirchenbuch in Salzburg, nach welchem am 21. Nov. 1747 vom Stadtcaplan Leopold Joly in Gegenwart der Zeugen Sebaſtian Seyſer, Chorvicar an der Metropolitankirche und Franz Speckner, Hofkammerdiener und Tanzmeiſter, in der Domkirche getraut wurden Leopold Mozart Hofmuſikus, des Georg Mozart Buchbinders zu Augsburg und der Maria Anna Sulzer ehelicher Sohn mit Maria Anna Pertl, des Nikolaus Pertl, Pflegkommiſſars in Hildenſtein und der Eva Roſina Altmann, eheliche Tochter." — Es fällt auf, daß der Name von Leopold Mozarts Mutter Sulzer nicht ſtimmt mit dem im Augsburger Kirchenbuch angegebenen.

25) Ein Portrait Leopold Mozarts iſt geſtochen vor der Violinſchule, eine Bleiſtiftzeichnung aus ſeinen jüngeren Jahren wird in Salzburg im Mozarteum aufbewahrt. Sie ſtimmt im Weſentlichen mit dem ſpäter zu erwähnenden Familienbilde vom Jahr 1780 überein, nur daß alle Züge weniger ſcharf ſind und das Geſicht überhaupt voller iſt. Gerber erwähnt eines Miniaturbildes, welches ihm ebenfalls die Bemerkung beſtätigte, daß L. Mozart in ſeiner Jugend ein ſchöner Mann geweſen ſei. Als Wolfgang 1777 nach München kam, fanden Jugendfreunde ſeines Vaters, daß er dieſem accurat gleich ſehe, nur ein wenig größer ſei; von dieſer Aehnlichkeit iſt in den Portraits beider nichts zu entdecken. — Von der Mutter befindet ſich ein lebensgroßes Oelgemälde in Salzburg im Mozarteum, welches auf dem nach ihrem Tode gemalten Familienbilde copirt worden iſt; ſie erſcheint dort als eine ſtattliche Frau von kräftiger, faſt impoſanter Schönheit.

Digitized by Google

chen kann, eine Frau von großer Gutmüthigkeit und voll Liebe für die Ihrigen, ohne bedeutend zu ſein, und die oft gemachte Erfahrung, daß große Männer Begabung und Bildung zum großen Theil ihren Müttern verdanken, findet bei Mozart keine Anwendung. Sie ordnete ſich willig der anerkannten Ueberlegenheit ihres Mannes unter und überließ was außerhalb des Haushalts lag, den ſie mit Ordnung und Sparſamkeit zu führen wußte, mit unbedingtem Vertrauen ſeiner Sorglichkeit und Thätigkeit, wobei ſeiner Neigung das Regiment zu führen von ihrer Seite einige, nicht bloß körperliche Bequemlichkeit entgegenkam. Auf dieſen ſich ergänzenden Eigenſchaften beider beruhete gewiß weſentlich die treue herzliche Liebe, mit welcher beide Gatten aneinander und an ihren Kindern hingen, welche unter dem ſtillen aber um ſo nachhaltigeren Einfluß eines reinen und tüchtigen Familienlebens den beſten Grund für ihre ſittliche Bildung gewannen. An der Mutter, welche dem Ernſt und der ſtrengen Pflichttreue des Vaters gegenüber mehr Sinn für heitere Lebensfreude und die beſcheidenen Genüſſe ihrer beſchränkten Stellung zeigte, hingen die Kinder ſehr, aber daß es ihr an Autorität mangele zeigte ſich als ſie den Sohn auf ſeinem Ausflug nach Paris begleitete, wo ſie auch gegen beſſere Einſicht weder ſeiner Lebhaftigkeit zu imponiren noch ſeiner Liebenswürdigkeit zu widerſtehen vermochte. Sie war keineswegs ohne Verſtand, allein an Bildung ſtand ſie dem Manne nach, und zeigt eine Neigung für das derbkomiſche, die ſie als Salzburgerin charakteriſirt; in dieſer Hinſicht iſt Wolfgang ihr echter Sohn, der von dieſer Laune einen guten Theil mitbekommen hat.

Digitized by Google

2.

Von sieben Kindern, welche in dieser Ehe geboren wurden [1], erhielten sich nur zwei am Leben, eine Tochter Maria Anna, in der Familie Nannerl genannt, geboren den 30. Juli 1751 [2], und ein Sohn Wolfgang, geboren den 27. Januar 1756 [3].

---

1) Nach einem Auszug aus dem Kirchenbuch der Dompfarre in Salzburg, das ich der gütigen Mittheilung des Malers Petzolt verdanke, waren es folgende Kinder:

1. Johann Joachim Leopold geb. 18. Aug. 1748, gest. 2. Febr. 1749.
2. Maria Anna Kordula geb. 18. Juni 1749, gest. 24. Juni 1749.
3. Maria Anna Nepomuzena Walburgis geb. 13. Mai 1750, gest. 29. Juli 1750.
4. Maria Anna Walburga Ignatia geb. 30. Juli 1751.
5. Johann Karl Amadeus geb. 4. Nov. 1752, gest. 2. Febr. 1753.
6. Maria Creszentia Francisca de Paula geb. 8. Mai 1754, gest. 27. Juni 1754.
7. Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus geb. 27. Jan. 1756.

2) Ueber sie siehe Beilage 1.

3) In einem Document, das ich bei Aloys Fuchs im Original eingesehen habe, bezeugt Balthasar Schitter, Dompfarrer zu Salzburg, unter dem 16. Dec. 1841 aus dem Taufbuche der Dompfarre zu Salzburg vom Jahr 1756 p. 2, daß „Joannes Chrysost. Wolfgangus Theophilus, ehelicher Sohn des Edlen Herrn Leopold Mozart, Hof-Musikers, und der Maria Anna Pertlin, dessen Gattin, am 27ten Januar 1756 um 8 Uhr abends geboren und am 28ten Jänner 1756 um 10 Uhr Vormittags im Beyseyn des Edlen Herrn Johann Theophilus Pergmayr, bürgerlichen Rathes und Handelsmannes p. t. sponsi, vom Herrn Stadt-Kaplan Leopold Lamprecht nach katholischem Ritus getauft worden sey." Mozart selbst giebt zweimal in Briefen seinen vollständigen Namen so an: Johannes Chrysostomus Sigismundus Amadeus Wolfgang; auf mehreren seiner früheren Werke und dem Pariser Kupferstich vom Jahr 1764 heißt er J. G. Wolfgang, später nennt er sich regelmäßig Wolfgang Amade.

Digitized by Google

Die Tochter zeigte ein ſo entſchiedenes Talent zur Muſik, daß der Vater früh mit ihr den Unterricht im Klavier begann. Dies machte auf den etwa dreijährigen Knaben einen großen Eindruck, er ſetzte ſich auch ans Klavier und konnte ſich dort lange mit dem Zuſammenſuchen von Terzen unterhalten, welche er unter Freudenbezeugungen über ſeinen Fund zuſammen anſchlug; auch behielt er hervortretende Stellen der Muſikſtücke welche er hörte im Gedächtniß. Im vierten Jahre ſeines Alters fing ſein Vater gleichſam ſpielend an, ihn einige Menuets und andere Stücke auf dem Klavier zu lehren; eine Sache die dem Lehrer ebenſo leicht und angenehm wurde als dem Schüler. Zu einer Menuet brauchte er eine halbe Stunde; zu einem größeren Stück eine Stunde um es zu lernen und es dann mit der vollkommenſten Nettigkeit und mit dem feſteſten Tacte zu ſpielen. Von nun an machte er ſolche Fortſchritte, daß er in ſeinem fünften Jahre ſchon kleine Stücke componirte, die er ſeinem Vater vorſpielte und von dieſem zu Papier bringen ließ[4]. Das Buch, in welches der Vater ſowohl die Uebungen als die erſten Compoſitionen Wolfgangs mit genauer Zeitangabe ſorgfältig eintrug, bewahrte ſeine Schweſter als eine theure Reliquie; wohin es nach ihrem Tode gerathen ſei, konnte ich nicht in Erfahrung bringen; Niſſen hat wenigſtens einen Theil derſelben abdrucken laſſen. Fröhlich, der das Buch ſelbſt zur Einſicht von Mozarts Schweſter erhalten hatte, bemerkt mit Recht (A. M. Z. XIX S. 96), daß dieſe kleine Arbeiten von einigen Zeilen, wenn ſie auch an ſich für die Kunſt wenig Bedeutung haben, doch bereits die eigenthümliche Richtung Mozarts verrathen, angeregt durch die in den Uebungsſtücken ausgeſprochene Form,

4) Ich habe den Bericht in Schlichtegrolls Nekrolog wiedergegeben, der auf den Mittheilungen der Schweſter beruht.

Digitized by Google

welche er aber schon in diesen ersten Versuchen mit seiner Eigenthümlichkeit gestaltete. Allerdings kann hier von eigentlicher Erfindung noch nicht die Rede sein, allein es spricht sich sehr bestimmt ein Gefühl für das Einfache, Naturgemäße und Wohllautende aus, ohne alle Beimischung von Tändelei und Vergnügen an Fingerkunststückchen, und eine merkwürdige Sicherheit in der Form, sowohl was Melodiebildung als Harmonie und Rhythmisirung angeht. Es läßt sich freilich nicht mit Bestimmtheit sagen, wie weit in dieser Beziehung der Vater beim Aufschreiben hie und da etwa nachgeholfen habe, in jedem Fall aber sprechen sich die charakteristischen Züge Mozarts so früh schon unverkennbar aus.

Die meisten Anecdoten aus den Kinderjahren Mozarts, welche sein wunderbares Genie bezeugen, sind einem Briefe Schachtners entnommen, welchen ich vollständig mittheile, weil man lieber den unmittelbaren Bericht eines Mitlebenden als daraus abgeleitete Erzählungen lesen wird, und die Person des Berichterstatters die beste Gewähr für die Glaubwürdigkeit giebt. Andreas Schachtner war Hoftrompeter, ein Amt das in damaliger Zeit eine höhere musikalische Ausbildung verlangte als heutzutage; er war aber nicht allein ein tüchtiger Musiker, sondern zeichnete sich auch durch litterarische Bildung aus, er machte dichterische Versuche und wir werden ihn später bei deutschen Operntexten für Mozart betheiligt finden. Er verkehrte sehr viel im Mozartschen Hause, und wie warm und treu er an demselben hing bezeugt dieser Brief, welchen er bald nach Mozarts Tode an dessen Schwester schrieb. Die Wärme und Treuherzigkeit, die Unmittelbarkeit der Erinnerungen, welche sich darin ausspricht, kann in jeder Bearbeitung nur verlieren; auch deshalb gebe ich ihn wörtlich[5].

5) Das Original besaß Aloys Fuchs, der es mir mitgetheilt hat. Be-

„Hochwohledelgeborne gnädige Frau!“

„Deroſelben ſehr angenehmes Schreiben traff mich nicht in Salzburg, ſondern in der Hammerau an, wo ich eben bey meinem Sohne dortigem Mitbeamten beim Obverwesamt auf einen Beſuch war; aus meiner ſonſtigen Willfährigkeit gegen Jedermann, und vorzüglich gegen das Mozartiſche Haus, können Sie ſchließen, wie ſehr leid mir war, daß ich nicht auf der Stelle ihren Auftrag befriedigen konnte. Zur Sache alſo! auf Ihre erſte Frage was Ihr ſeel. Hr. Bruder in ſeiner Kindheit NB. außer ſeiner Beſchäftigung in der Muſik für Lieblingsſpiele hatte: auf dieſe Frage iſt nichts zu beantworten: denn ſobald er mit der Muſik ſich abzugeben anfing, waren alle ſeine Sinne für alle übrigen Geſchäfte ſoviel als todt[6], und ſelbſt die Kindereyen und Tändelſpiele mußten, wenn ſie für ihn interessant ſeyn ſollten, von der Muſik begleitet werden: wenn wir, Er und Ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, ſo leer ging, einen Marſch dazu ſingen und geigen. Vor dieſer Zeit aber, eh er die Muſik anfieng, war er für jede Kinderey, die mit ein bischen Witz gewürzt war, ſo empfänglich, daß er darüber Eſſen und Trinken und alles andere vergeſſen konnte. Ich ward ihm daher, weil ich, wie Sie wiſſen, mich mit ihm abgab, ſo äußerſt lieb, daß er mich oft zehnmal an einem Tage fragte, ob ich ihn lieb hätte und

nutzt iſt derſelbe ſowohl von Schlichtegroll als Niſſen, deren Darſtellungen allen anderen als Quelle gedient haben.

6) „Als Kind und Knab warſt Du mehr ernſthaft als kindiſch“, ſchreibt L. Mozart 16. Febr. 1778 „und wenn Du beym Clavier ſaßeſt oder ſonſt mit Muſik zu thun hatteſt, ſo durfte ſich niemand unterſtehen dir den mindeſten Spaß zu machen. Ja Du wareſt ſelbſt in Deiner Geſichtsbildung ſo ernſthaft, daß viele einſichtsvolle Perſonen wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und Deiner immer ernſthaft nachdenkenden Geſichtsbildung für Dein langes Leben beſorgt waren.“

Digitized by Google

wenn ich es zuweilen, auch nur zum Spaß verneinte, ſtunden ihm gleich die hellichten Zähren im Auge, ſo zärtlich und ſo wohlwollend war ſein gutes Herzchen."

„Zweite Frage, wie er ſich als Kind gegen die Großen benahm, wenn ſie ſein Talent und Kunſt in der Muſik bewunderten?"

„Wahrhaftig da verrieth er nichts weniger als Stolz oder Ehrſucht[7]: denn dieſe hätte er nie beſſer befriedigen können, als wenn er Leuten die die Muſik wenig oder gar nicht verſtanden, vorgeſpielt hätte, aber er wollte nie ſpielen, außer ſeine Zuhörer waren große Muſikkenner, oder man mußte ihn wenigſtens betrügen, und ſie dafür ausgeben."

„Dritte Frage, welche wiſſenſchaftliche Beſchäftigung liebte er am meiſten?"

„Antw. Hierinfalls ließ er ſich leiten, es war ihm faſt Einerley, was man ihm zu lernen gab, er wollte nur lernen und ließ die Wahl ſeinem innigſt geliebten Papa[8], welches Feld er ihm zu bearbeiten auftrug, es ſchien, als hätte er es verſtanden, daß er in der Welt keinen Lehrmeiſter noch minder Erzieher, wie ſeinen unvergeßlichen Herrn Vater hätte finden können"*.

7) „Als Knab hatteſt Du die übertriebene Beſcheidenheit gar zu weinen, wenn man Dich zu ſehr lobte" ſchreibt L. Mozart 16. Febr. 1778.

8) Er war ſo folgſam ſelbſt in Kleinigkeiten, daß er nie eine körperliche Strafe erhalten hat. Den Vater liebte er ungemein zärtlich. Jeden Abend vor dem Schlafengehen mußte ihn dieſer auf einen Seſſel ſtellen und mit ihm zweiſtimmig eine von Wolfgang erſonnene Melodie mit einem ſinnloſen wie italiäniſch klingenden Text Oragnia fiaga ta ſa ſingen, worauf er dem Vater die Naſenſpitze küßte, ihm verſprach, wenn er alt wäre, ihn in einer Glaskapſel bei ſich zu bewahren und in Ehren zu halten (Brief 12. Febr. 1778) und ſich zufrieden ins Bett legte. So pflegte er auch oft zu ſagen: „nach Gott kommt gleich der Papa".

*) Auf einem beſonderen Zettel iſt angemerkt

„Zur dritten Frage."

„Was man ihm immer zu lernen gab, dem hieng er ſo ganz an, daß er al-

Digitized by Google

„Vierte Frage, was er für Eigenſchaften, Maximen, Tagesordnung, Eigenheiten, Neigung zum Guten und Böſen hatte?“

„Antw. Er war voll Feuer, ſeine Neigung hieng jedem Gegenſtand ſehr leicht an; ich denke, daß er im Ermangelungsfalle einer ſo vortheilhaft guten Erziehung, wie er hatte, der ruchloſeſte Böſewicht hätte werden können, ſo empfänglich war er für jeden Reitz, deſſen Güte oder Schädlichkeit er zu prüfen noch nicht im Stande war.“

„Einige ſonderbare Wunderwürdigkeiten von ſeinem vier- bis fünfjährigen Alter, auf deren Wahrhaftigkeit ich ſchwören könnte.“

„Einsmal ging ich mit Hrn. Papa nach dem Donnerstagamt zu Ihnen nach Hauſe, wir trafen den vierjährigen Wolfgangerl in der Beſchäftigung mit der Feder an.“

„Papa: was machſt du?“

„Wolfg.: ein Concert fürs Clavier, der erſte Theil iſt bald fertig.“

„Papa: laß ſehen.“

„Wolfg.: iſt noch nicht fertig.“

„Papa: laß ſehen, das muß was ſauberes ſeyn.“

„Der Papa nahm ihms weg, und zeigte mir ein Geſchmiere von Noten, die meiſtentheils über ausgewiſchte Dintendolken geſchrieben waren (NB. der kleine Wolfgangerl tauchte die Feder aus Unverſtand allemal bis auf den Grund des Dintenfaſſes ein, daher mußte ihm, ſobald er damit aufs Papier kam, ein Dintendolken entfallen, aber er war gleich entſchloſſen, fuhr mit der flachen Hand darüber hin, und wiſchte es auseinander, und ſchrieb wieder darauf fort), wir

---

les Uebrige, auch ſogar die Muſik auf die Seite ſetzte, z. B. als er Rechnen lernte, war Tiſch, Seſſel, Wände, ja ſogar der Fußboden voll Ziffern mit der Kreide überſchrieben.“

Digitized by Google

lachten anfänglich über dieſes ſcheinbare galimathias, aber der Papa fing hernach ſeine Betrachtungen über die Hauptſache, über die Noten, über die composition an, er hing lange Zeit ſteif mit ſeiner Betrachtung an dem Blatte, endlich fielen zwei Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude aus ſeinen Augen. Sehen ſie, Hr. Schachtner, ſagte er, wie alles richtig und regelmäßig geſetzt iſt, nur iſts nicht zu brauchen, weil es ſo außerordentlich ſchwer iſt, daß es kein Menſch zu ſpielen im Stande wäre. Der Wolfgangerl fiel ein: Drum iſts ein Concert, man muß ſo lange exercieren bis man es treffen kann, ſehen Sie, ſo muß es gehn. Er ſpielte, konnte aber auch juſt ſoviel herausbringen, daß wir kennen konnten, wo er aus wollte. Er hatte damals den Begrif, daß Concert ſpielen und Mirakel wirken einerley ſein müſſe."

„Noch Eins."

„Gnädige Frau! Sie wiſſen ſich zu erinnern, daß ich eine ſehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen ſeinem ſanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einsmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen[9], geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu beſuchen, und traf ihn als er ſich eben mit ſeiner eigenen Geige unterhielt an, ſogleich ſprach er: Was macht Ihre Buttergeige? geigte dann wieder in ſeiner Phantaſie fort, endlich dacht er ein bischen nach, und ſagte zu mir: Hr. Schachtner, Ihre Geige iſt um einen halben Viertelton tiefer geſtimmt als meine da, wenn Sie ſie doch ſo geſtimmt ließen, wie ſie war, als ich das letztemal darauf ſpielte. Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtniß dieſes Kinds kannte, bat mich meine Geige zu hohlen, und zu ſehen, ob er recht hätte. Ich thats, und richtig wars."

9) Zu Anfang des Jahres 1763.

Digitized by Google

„Einige Zeit vor dieſem, die nächſten Tage, als Sie von Wien zurückkamen, und Wolfgang eine kleine Geige, die er als Geſchenk zu Wien kriegte, mitbrachte, kam unſer ehemalige ſehr gute Geiger Hr. Wentzl ſeel., der ein Anfänger in der Compoſition war, er brachte 6 Trio mit, die er in Abweſenheit des Hrn. Papa verfertigt hatte, und bat Hrn. Papa um ſeine Erinnerung hierüber. Wir ſpielten dieſe Trio, und Papa ſpielte mit der Viola den Baß, der Wentzl das erſte Violin, und ich ſollte das zweite ſpielen. Wolfgangerl bat, daß er das zweite Violin ſpielen dörfte, der Papa aber verwieß ihm ſeine närriſche Bitte, weil er noch nicht die geringſte Anweiſung in der Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht im mindeſten zu leiſten im Stande wäre [10]. Wolfgang ſagte: Um ein zweites Violin zu ſpielen braucht es ja wohl nicht erſt gelernt zu haben, und als Papa darauf beſtand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen ſollte, fing Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte ſich mit ſeinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möchte ſpielen laſſen; endlich ſagte Papa: Geig mit Hrn. Schachtner, aber ſo ſtille, daß man dich nicht hört, ſonſt mußt du fort. Das geſchah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erſtaunen, daß ich da ganz überflüſſig ſeye; ich legte ſtill meine Geige weg und ſah Ihren Hrn. Papa an, dem bei dieſer Scene die Thränen der Bewunderung und des Troſtes über die Wangen rollten; und ſo ſpielte er alle 6 Trio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unſern Beyfall ſo

10) Holmes wendet dagegen ein, daß nach ſeines eigenen Vaters Erzählung Wolfgang ſchon auf der Hinreiſe nach Wien einem Zollbeamten ein Menuett auf der Geige vorgeſpielt habe (Niſſen S. 22). Es kann kein Zweifel ſein, daß er ſich ſchon früher auf der Geige verſucht habe, wobei ihm die erſten Handgriffe gezeigt werden mußten; hier handelt es ſich aber von regelmäßiger Unterweiſung und regelrechtem Spiel.

Digitized by Google

kühn, daß er behauptete auch das erste Violin spielen zu können. Wir machten zum Spaß einen Versuch, und wir mußten uns fast zu Tode lachen, als er auch dieß, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmäßigen Applicaturen doch so spielte, daß er doch nie ganz stecken blieb."

„Zum Beschluß. Von Zärtlichkeit und Feinheit seines Gehörs."

„Fast bis in sein zehntes Jahr hatte er eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn sie allein, ohne andere Musik geblasen wurde; wenn man ihm eine Trompete nur vorhielt, war es ebensoviel als wenn man ihm eine geladene Pistole aufs Herz setzte. Papa wollte ihm diese kindische Furcht benehmen, und befahl mir einmal trotz seines Weigerns ihm entgegen zu blasen, aber mein Gott! hätte ich mich nicht dazu verleiten lassen. Wolfgangerl hörte kaum den schmetternden Ton, ward er bleich und begann zur Erde zu sinken, und hatte ich länger angehalten, er hatte sicher das Fraise [Krämpfe] bekommen."

„Dieses ist beyläufig womit ich auf die gestellten Fragen dienen kann, verzeihen Sie mir mein schlechtes Geschmier, ich bin geschlagen genug, daß ichs nicht besser kann. Ich bin mit geziemend schuldigster Hochschätzung und Ehrfurcht

Euer Gnaden

Salzburg den 24. April 1792. Ergebenster Diener

Andreas Schachtner

Hochfürstl. Hoftrompeter."

3.

Die ganz außerordentlichen Leistungen der beiden Kinder bewogen L. Mozart mit ihnen zu reisen, um sie über den engen Kreis von Salzburg hinaus bekannt zu machen. Den er-

Digitized by Google

sten Versuch machte er in einem Ausflug nach München im Januar 1762, wo sie drei Wochen blieben und die Geschwister, welche vor dem Churfürsten spielten, die größte Bewunderung fanden. Dieser glückliche Erfolg ermuthigte ihn noch in demselben Jahr eine Reise nach Wien zu unternehmen, welche am 19. September angetreten wurde [1].

Unterwegs mußten sie sich in Passau fünf Tage auf Veranlassung des Bischofs aufhalten, der den Wunderknaben hören wollte und dann mit — einem Dukaten belohnte; auch in Linz gaben sie ein Concert. Auf der Weiterreise nach Wien kamen sie nach Kloster Ips, wo zwei Minoriten und ein Benedictiner, ihre Reisegefährten, die Messe lasen. Während des tummelte sich der sechsjährige Wolfgang auf der Orgel herum und spielte so vortrefflich, daß die Franziskaner Patres, die grade mit einigen Gästen an der Mittagstafel saßen, vom Tische aufstanden und dem Knaben mit Bewunderung zuhörten. Bei der Ankunft in Wien ersparte er ihnen die Zollvisitation. Er machte gleich Bekanntschaft mit dem Mauthner, zeigte ihm das Klavier, spielte ihm auf der Geige ein Menuett vor und gewann sich so seine Gunst. Auf der ganzen Reise

1) Wir sind über diese Reise etwas genauer unterrichtet durch die von Nissen mitgetheilten Briefe L. Mozarts an den Kaufmann Hagenauer, in dessen Hause er als Wolfgang geboren wurde und auch damals noch wohnte (dem jetzigen Gasthof „Zu den Alliirten" gegenüber). Hagenauer erwies sich ihm als einen treuen anhänglichen Freund, stets bereit, ihn in Geschäftsangelegenheiten mit Rath und That zu unterstützen und ihm auch in Geldverlegenheiten selbst mit namhaften Vorschüssen zu helfen; es ist daher begreiflich, daß ihm Mozart auch von den pecuniären Erfolgen seiner Reise, die ihm in seiner Lage keineswegs gleichgültig sein konnten, offen und ausführlich Bericht abstattet. Außerdem sind manche charakteristische Züge bei Schlichtegroll erzählt, offenbar aus den Mittheilungen der Schwester, welche Niemtschek nach genauer Nachforschung bestätigt.

Digitized by Google

zeigte er ſich munter und aufgeweckt, gegen Jedermann und beſonders die Offiziere ſo zutraulich, als ſei er ſeit lange mit ihnen bekannt, und machte ſich durch ſein kindlich offenes Weſen ebenſo beliebt, wie er als Virtuos bewundert wurde.

Nach Wien war ihnen bereits der günſtigſte Ruf vorangegangen. Domherr Graf Herberſtein, mit dem ſie einen Theil der Reiſe gemeinſchaftlich gemacht hatten, Graf Schlick, der Landeshauptmann in Linz, ein junger Graf Palfy, welcher bei dem Concert in Linz zugegen geweſen war, hatten durch ihre Berichte in den vornehmen Kreiſen, welche damals faſt ausſchließlich für Kunſt ſich intereſſirten, und bei Hofe ſchon die Aufmerkſamkeit auf dieſe wunderbare Erſcheinung rege gemacht.

Die kaiſerliche Familie war ungemein muſikaliſch und ließ es nicht bei einem paſſiven Intereſſe bewenden. Karl VI war ein tüchtig gebildeter Muſiker, der wenn bei Hof Oper oder andere muſikaliſche Aufführungen waren am Klavier begleitete[2], wie es ſich damals gehörte, Generalbaß ſpielend. Er machte ſeine Sachen ſo vortrefflich, daß der Kapellmeiſter Fux, der ihm umwendete, einmal in ſeinem Entzücken ausrief: „Bravo! braviſſimo! Ew. kaiſ. Majeſtät könnten wahrhaftig meine Stelle als Kapellmeiſter vertreten!“ Worauf der Kaiſer lächelnd erwiederte: „Ich danke ihm, lieber Kapellmeiſter Fux, für die gute Meinung, aber ich bin mit meiner Stelle

2) Apoſtolo Zeno berichtet von einer ſolchen Hofoper, welche im Mai 1724 aufs Trefflichſte geſungen und getanzt wurde von Cavaliers und Damen, i quali hanno avuto sempre alla testa dell' orchestra al primo cembalo questo Augustissimo Padrone, il quale suona da professore e con la maggiore e più fina maestria. (Lettere III p. 446.)

Digitized by Google

ganz zufrieden“[3]. Er ließ deshalb auch seine Töchter Musik lehren; und die nachmalige Kaiserin Maria Theresia, welche frühzeitig Stimme und Talent zeigte, mußte im Jahr 1725 als siebenjähriges Kind in einer Oper von Fux zur Feier des Kirchgangs ihrer Mutter, der Kaiserin Elisabeth, als Sängerin auftreten, so daß sie später einmal im Scherz zu Faustina Hasse sagte, sie glaube die erste von den lebenden Virtuose zu sein[4]. Im Jahr 1739 sang sie in Florenz ein Duett mit Senesino so schön, daß der berühmte alte Sänger vor freudiger Rührung weinte und selbst in späteren Jahren soll sie noch sehr gut gesungen haben[5]. Auch ihr Gemahl Franz I war musikalisch und bei der Erziehung der kaiserlichen Familie war auch die Musik nicht vergessen, wie die merkwürdigen von Maria Theresia selbst aufgesetzten Instructionen, in welchen man die deutsche Frau auch auf dem Kaiserthron erkennt, zeigen. Im Jahr 1750 führten am Namenstage der Kaiserin drei ihrer Töchter eine Cantate von Metastasio auf[6], und im Jahr 1762 sangen und agirten vier Erzherzoginnen in der Oper Egeria von Metastasio und Hasse bei Hofe „sehr gut für Prinzessinnen“, wie Burney berichtet[7], so wie sie im Jahr 1765 zur Vermählungsfeier Josephs II Paride ed Elena von Gluck aufführten. Von Kaiser Josephs Verständniß und Interesse

3) Oehler Geschichte des Theaterwesens zu Wien II S. 4 f. Etwas anders erzählt Gerber die bekannte Anekdote.

4) Auch im Jahre 1735 traten die Erzherzoginnen am Geburtstage der Kaiserin in einer Oper auf. Metastasio, der sie gedichtet hatte und sie ihnen einstudirte, weiß die Geschicklichkeit und Anmuth der Prinzessinnen nicht genug zu loben (opp. post. I p. 173 ff.).

5) Burney Reise II S. 186.

6) Metastasio opp. post. I p. 401.

7) Burney Reise II S. 187. Der Großherzog von Toscana tanzte darin als Cupido.

Digitized by Google

für Muſik wird ſpäter die Rede ſein, er ſpielte den Flügel und das Violoncell.

Die Wundergeſchichten von Mozart hatten bei Hofe ſoviel Intereſſe erregt, daß der Vater Befehl erhielt ſeine Kinder in Schönbrunn zu präſentiren ehe er ſich noch um dieſe Gnade beworben hatte, und zwar nicht an einem Gallatag, damit man die Kinder in Bequemlichkeit hören könne. Man fand die hochgeſpannte Erwartung noch übertroffen, ſo daß ſie wiederholt bei Hofe ſpielen mußten. Beſonders der Kaiſer fand großes Wohlgefallen an dem „kleinen Hexenmeiſter" und liebte es ihn durch immer neue Aufgaben auf die Probe zu ſtellen. So ſagte er zu ihm im Scherz, es ſei keine Kunſt mit allen Fingern zu ſpielen, aber mit einem Finger; ſogleich ſpielte der Knabe mit einem Finger ſo nett als nur möglich. Ein andermal meinte er mit verdeckter Claviatur zu ſpielen würde die rechte Kunſt ſein, und Mozart ließ die Claves mit einem Tuch bedecken und ſpielte mit gleicher Fertigkeit und Sicherheit, als ob er ſie ſähe[8]. Bei ernſten Dingen war er aber auch ernſthaft und machte ſeine Forderung nur vor Kennern ſpielen zu wollen ſelbſt bei Hofe geltend. Als er ſich einmal beim Vorſpielen von lauter vornehmen Herren umgeben ſah, die er nicht für Kenner anſehen mochte, ſagte er ehe er anfing: „Iſt Herr Wagenſeil nicht hier? der ſoll herkommen, der verſteht es." Der Kaiſer ließ nun Wagenſeil an ſeine Stelle ans Klavier treten, zu dem dann Mozart ſagte: „Ich ſpiele ein Concert von Ihnen; Sie müſſen mir umwenden"[9].

---

8) Vielleicht iſt dieſer kaiſerliche Scherz die Veranlaſſung geworden, daß dieſes Kunſtſtück auf den folgenden Reiſen mit beſonderer Vorliebe ausgeübt und angehört oder vielmehr angeſehen wurde.

9) Georg Chriſtoph Wagenſeil, geb. 1688 in Wien, geſt. 1779, war Schüler von Fux, und als Klavierſpieler und Componiſt fürs Klavier ei-

Digitized by Google

Uebrigens zeigte ſich Mozart auch bei Hof als ein lebhaftes munteres Kind in vollſter Unbefangenheit. Der Kaiſerin ſprang er auf den Schooß, nahm ſie um den Hals und küßte ſie rechtſchaffen ab, auch mit den Prinzeſſinnen verkehrte er wie mit ſeines Gleichen. Beſonders zugethan war er der Erzherzogin Marie Antoinette. Als er einſtmals auf dem ungewohnten glatten Fußboden fiel, hob ſie ihn freundlich auf, während eine ihrer Schweſtern ihn liegen ließ; da ſagte er zu ihr: „Sie ſind brav, ich will Sie heirathen.“ Die Kaiſerin fragte ihn, weshalb er das thun wolle; worauf er antwortete: „Aus Dankbarkeit; ſie war gut gegen mich, während ihre Schweſter ſich um nichts bekümmerte“[10]. Kaiſer Joſeph erinnerte ihn ſpäter noch daran, wie er mit Wagenſeil Violine geſpielt und Mozart unter den Zuhörern im Vorzimmer bald pfui! bald das war falſch! bald bravo! gerufen habe.

Der Gunſt des Hofes, welche ſich auch in reichlichen und ehrenvollen Belohnungen äußerte[11], folgte natürlich die der vornehmen Welt nach. Man riß ſich um die Kinder, keine vornehme Geſellſchaft konnte gegeben werden, in der ſie ſich

---

ner der erſten ſeiner Zeit, Lehrer der Kaiſerin Maria Thereſia und ſpäter ihrer Kinder. Burney, der ihn im Jahr 1772 beſuchte, fand ihn von Gicht und Podagra gelähmt und erzählt von ihm (Reiſe II S. 241 f.): „Er ſpielte mir verſchiedene Capriccios und Sonaten von ſeiner Compoſition auf eine ſehr feurige und meiſterhafte Art vor; und ob ich gleich gern glaube, daß er ehedem beſſer geſpielt haben mag, ſo hat er doch noch Feuer und Phantaſie genug übrig zu gefallen und zu unterhalten, ob er mich gleich eben nicht ſehr überraſchte.“ Metaſtaſio (opp. post. II p. 31) ſchreibt von ihm: è un suonator di cembalo portentoso, à composto un' opera a Venezia con molta disgrazia; ne à composte alcune qui con varia fortuna. Io non son uomo da darne giudizio.

10) So erzählt Niſſen das Geſchichtchen, während Niemtſchek, wahrſcheinlich aus ſchuldigem Reſpekt, vom Heirathen ſchweigt.

11) Außer dem Honorar erhielt die Tochter ein weißſeidenes Hofkleid

nicht neben den berühmteſten Virtuoſen hören ließen; man ließ ſie ſtandesmäßig in der Equipage abholen und honorirte ſie anſtändig. Unterbrochen wurde aber dieſes glückliche Leben durch das Scharlachfieber, von welchem Wolfgang gegen Ende October befallen und 14 Tage ans Zimmer gefeſſelt wurde. Zwar war die Gefahr bald überwunden, auch zeigte ſich allgemein lebhafte Theilnahme für den Knaben, allein die Furcht vor anſteckenden Krankheiten war damals ſehr groß und eine gewiſſe Scheu vor dem Geneſenen machte ſich bei allem Intereſſe für denſelben doch geltend. Nach einem Ausfluge, den Mozart am 11. Dec. mit den Kindern nach Preßburg gemacht hatte, hielt er ſich in Wien nicht mehr lange auf und kehrte in den erſten Tagen des Jahres 1763 wieder nach Salzburg zurück.

Als ein Zug zu dem Bilde von der Aufnahme welche ſie damals in Wien fanden mag das Gedicht hier noch ſtehen, welches von einem gewiſſen Puffendorf gemacht und in einem Concert bei der Marquiſe Pacheco vom Grafen Collalto überreicht wurde.

Auf den kleinen ſechsjährigen Clavieriſten aus Salzburg.

Wien den 25. December 1762.

Ingenium coeleste suis velocibus annis
Surgit et ingratae fert mala damna morae.
OVIDIVS.

Bewund'rungswerthes Kind, deß Fertigkeit man preis't,
Und Dich den kleinſten, doch den größten Spieler heißt,

---

einer Erzherzogin geſchenkt und der Knabe ein lillafarbenes Kleid mit breiten Goldborten, das für den Erzherzog Maximilian gemacht war. Er wurde in demſelben gemalt und das Bild, das komiſch genug ausſieht, iſt bei Niſſen lithographirt. Was mögen die Salzburger Geſpielen zu ſolcher Herrlichkeit für Geſichter gemacht haben.

Digitized by Google

Die Tonkunſt hat für Dich nicht weiter viel Beſchwerden:
Du kannſt in kurzer Zeit der größte Meiſter werden;
Nur wünſch' ich, daß Dein Leib der Seele Kraft ausſteh',
Und nicht, wie Lübeck's Kind*, zu früh zu Grabe geh'[12].

*) Dieſes Wunder von einem gelehrten Kinde, welches ganz Deutſchland von ſich reden gemacht, und in ſeinem ſechſten Jahre viele Sprachen und Wiſſenſchaften in ſeiner Gewalt hatte, ſtarb nach etlichen Jahren, und bewies leider mit ſeinem Beiſpiele den Grundſatz: fructus esse idem diuturnus ac praecox esse nequit. Puffendorf.

4.

Der Aufenthalt in Salzburg war nicht von langer Dauer. Durch den Erfolg in Wien aufgemuntert beſchloß Leopold Mozart mit ſeinen Kindern eine größere Reiſe anzutreten und ihre Talente auch außerhalb Deutſchland geltend zu machen. Hauptſächlich hatte er Paris im Auge und ſuchte auf der Reiſe dahin ſeine Kinder bei den deutſchen Höfen zu produciren, welche von ſeinem Wege nicht zu weit ablagen. Denn die Höfe und die vornehme Welt in großen und kleinen Reſidenzen waren es damals ganz vorzugsweiſe, von welchen ein gebildetes Intereſſe und materielle Belohnung zu erwarten war; das Publicum, welches heutzutage das muſikaliſche iſt, hatte ſich damals noch nicht herausgebildet, und auch da, wo wie in den Reichsſtädten kein Hof war, bildeten die Patricier und reichen Kaufleute doch ein dem vorher angedeuteten ähnliches Publicum. L. Mozart hebt nicht ohne Befriedigung hervor, daß ſie auf ihrer Reiſe keinen Umgang hätten als mit dem Adel und diſtinguirten Perſonen, und daß ſie auch ihrer Geſundheit wegen und zu ihres Hofes Reputation noblement

12) Eine Auswahl von Lobgedichten auf Mozart als Wunderkind in verſchiedenen Sprachen ſind in der Beilage II zuſammengeſtellt.

Digitized by Google

reiſen müßten. Wir finden daher daß unſere Reiſenden, weil es Sommer war, die großen Reſidenzſtädte meiſt vorbeigehen und die Luſtſchlöſſer, in welchen während der ſchönen Jahreszeit der Hof ſich aufhielt, beſuchen [1].

Auf der Reiſe nach München lernte Wolfgang, der ſchon früher die Orgel geſpielt hatte, aber nur auf dem Manual, auch das Pedal behandeln. „In Waſſerburg" ſchreibt ſein Vater „ſind wir um uns zu unterhalten auf die Orgel gegangen und ich habe dem Wolferl das Pedal erklärt. Er legte gleich stante pede Probe ab, rückte den Schemel hinweg, präambulirte ſtehend und trat das Pedal dazu, und zwar ſo, als wenn er es ſchon viele Monate geübt hätte. Alles gerieth in Erſtaunen, und es iſt eine neue Gnade Gottes, die Mancher nach vieler Mühe erſt erhält." Allerdings iſt dies im höchſten Grade bewundernswerth, und mit welcher Leichtigkeit der Knabe alle Schwierigkeiten überwand, erkennt man daraus, daß er während der ganzen Reiſe ſich häufig auf der Orgel hören ließ und meiſtens, wie der Vater wiederholt berichtet, ſeines Orgelſpiels wegen noch mehr bewundert wurde denn als Klavierſpieler. In Heidelberg, wo ſie von Schwetzingen aus einen Beſuch machten, ſpielte er in der heil. Geiſtkirche die Orgel und ſetzte die Zuhörer dadurch in ein ſolches Erſtaunen, daß der Stadtdechant ſeinen Namen und die näheren Umſtände ſeines Beſuches zu ewigem Andenken an die Orgel anſchreiben ließ [2].

Am 12. Juni 1763 in München angelangt begaben ſie

1) Wir ſind für die Kenntniß dieſer Reiſe faſt ausſchließlich auf die Auszüge aus den Briefen L. Mozarts an Hagenauer und einige Familienerinnerungen beſchränkt, welche Niſſen mittheilt.

2) Nach Holmes iſt die Inſchrift verſchwunden, da die Orgel verkauft ſei; auch haben neuerliche Nachforſchungen von Muſikfreunden kein Reſultat ergeben.

Digitized by Google

ſich gleich nach Nymphenburg; durch den Prinzen von Zweibrücken, der ſie von Wien her kannte, dem Churfürſten angemeldet, wurden ſie gnädig aufgenommen und mußten vor dieſem und dem Herzog Clemens wiederholt ſich hören laſſen und zwar Wolfgang auch auf der Violine; er ſpielte ein Concert und „präambulirte zwiſchen den Cadenzen aus dem Kopf.“ In Augsburg hielten ſie ſich bei ihrer Familie längere Zeit, bis zum 6. Juli auf; ein Concert, welches ſie dort gaben, wurde faſt nur von den Lutheranern beſucht — eine ähnliche Erfahrung machte Wolfgang dort auch ſpäter[3]. Ob ſie in Cannſtadt ſich vor dem Herzog von Würtemberg haben hören laſſen, oder ob die Schwierigkeiten, welche man ihnen trotz ihrer guten Empfehlungen machte, ſie abgeſchreckt haben, iſt nicht beſtimmt angegeben. L. Mozart war geneigt die Hinderniſſe dem Einfluß Jomellis[4] zuzuſchreiben, der ſich alle Mühe

3) In der Salzburger Zeitung vom 19. Juli 1763 erſchien folgender Bericht aus Augsburg 9. Juli:

„Vorgeſtern iſt der Salzburgiſche Vice-Kapellmeiſter L. Mozart mit ſeinen zwei bewundernswerthen Kindern von hier nach Stuttgart abgereiſt, um ſeine Reiſe über die größten Höfe Deutſchlands nach Frankreich und England fortzuſetzen. Er hat den Inwohnern ſeiner Vaterſtadt das Vergnügen gemacht, die Wirkungen der ganz außerordentlichen Gaben mit anzuhören, die der große Gott dieſen zwei lieben Kleinen in ſo großem Maße mitgetheilt und deren der Herr Kapellmeiſter ſich mit ſo unermüdetem Fleiße als ein wahrer Vater bedient hat, um ein Mägdlein von eilf und, was unglaublich iſt, einen Knaben von ſieben Jahren als ein Wunder unſerer und voriger Zeiten auf dem Clavecin der muſikaliſchen Welt darzuſtellen. Alle Kenner haben dasjenige, was ein Freund von Wien ehedem von dieſen berühmten Kindern geſchrieben und in den allhieſigen Intelligenz-Zettel iſt eingerückt worden, ſo unglaublich es ſchien, nicht nur wahr, ſondern noch weit bewunderungswerther gefunden.“

4) Nicolo Jomelli (geb. 1714) trat im Jahr 1748 mit einem Gehalt von 10000 Fl. in die Dienſte des Herzog Karl von Würtemberg, in

Digitized by Google

gebe, die Deutſchen an jenem Hofe auszurotten, was ihm auch beinahe gelungen ſei, da er die Gnade des Herzogs im höchſten Grade beſitze. Wenigſtens habe er ſowie ſeine Landsleute, deren ſein Haus immer voll ſei um ihm aufzuwarten, ſich dahin geäußert, es ſei kaum glaublich daß ein Kind deutſcher Geburt ein ſolches muſikaliſches Genie ſein und ſoviel Geiſt und Feuer haben könne. Wie weit er ſich in der Vorausſetzung einer perſönlichen Intrigue irrte, kann man dahingeſtellt ſein laſſen[5]; gewiß iſt es daß ſeit Jomellis Anſtellung und durch ſeinen Einfluß der Geſchmack in Ludwigsburg, wie auch Schubart berichtet, ganz italiäniſirt wurde; auch Haſſe und Graun wollte man neben Jomelli nicht mehr gelten laſſen[6]. Wie lange ſich dieſer Geſchmack und beſonders in einer feindſeligen Richtung gegen Mozart dort erhalten hat kann man aus einem wunderlichen Buche ſehen, das ſpäter noch zu erwähnen ſein wird[7]. Uebrigens erkennt L.

welchen er bis zur Reduction der Kapelle 1768 blieb, wo er nach Neapel ging.

5) Holmes legt großes Gewicht darauf, daß Jomelli bei einem ſpäteren Zuſammentreffen in Neapel im Jahr 1770 höflich gegen ſie war — Il Sign. Jomelli ci ha parlato ed era molto civile ſchreibt Mozart (Beil. V, 16). Daß er viel höflicher und ſanfter in ſeinem Benehmen geweſen ſei als Händel, an den er im Aeußeren erinnerte, erzählt auch Burney (Reiſe I S. 137). Allein dies beweiſt noch nicht viel; eben ſo wenig daß Metaſtaſio ihn in ſeinen Briefen an Farinelli als einen äußerſt liebenswürdigen Mann ſchildern ſoll. Ich habe ſie zwar in der Sammlung von Ayala (opp. post. Wien 1795) nicht gefunden, aber allerdings wiederholte Beweiſe, daß er ihn als Componiſt und perſönlich ſchätzte (opp. post. I p. 359. 386. II p. 129. 320). Eher kann man geltend machen was Schubart (Aeſthetik S. 78) erzählt, daß Jomelli, als Jemand in ſeiner Gegenwart Haſſe herabſetzte, mit Unwillen ausrief: „Ich kann es nicht leiden, daß man von meinem Lehrmeiſter klein ſpricht."

6) Schubart Aeſthetik S. 150. Selbſtbiographie 1, 12 S. 100.

7) J. B. Schaul Briefe über den Geſchmack in der Muſik. Carlsruhe 1809.

Digitized by Google

Mozart an, daß die unumſchränkte Macht Jomellis weſentlich dazu beigetragen habe, die Muſik d. h. die Ausführung derſelben vortrefflich zu machen[8]. Von den vorzüglichen Virtuoſen, welche damals dort waren, zeichnet L. Mozart nur Nardini aus, „der in der Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tons und im ſingbaren Geſchmack von Niemand übertroffen werden könne, aber gar nicht ſchwer geſpielt habe“[9].

Von Ludwigsburg begaben ſie ſich nach Schwetzingen und wurden auch am Hofe des Churfürſten Karl Theodor von der Pfalz mit außerordentlichem Beifall aufgenommen (18. Juli). L. Mozart preiſt das Orcheſter als dasjenige, welches ohne Widerrede das beſte in Deutſchland ſei und aus lauter jungen Leuten von guter Lebensart beſtehe, die weder Säufer, noch Spieler, noch liederliche Lumpen ſeien — dies ſcheint alſo damals die Regel geweſen zu ſein —, und ihrer Conduite wegen ebenſo hoch zu ſchätzen ſeien als wegen ihrer Productionen.

In Mainz konnten ſie, da der Churfürſt Joſeph Emmerich (aus dem Geſchlecht von Breidtbach) krank war, nicht bei Hofe ſpielen, gaben aber ein Concert im römiſchen Kaiſer und fuhren dann nach Frankfurt, wo ſie am 18. Auguſt ein Concert gaben, welches ſolches Aufſehen erregte, daß demſelben noch drei andere folgten, wie ſie auch nach der Rückkehr nach Mainz dem Adel noch ein Concert geben mußten.

Eine Concertanzeige aus Frankfurt vom 30. Auguſt 1763, welche ich in der Sammlung von Fuchs fand, kann uns

8) Und doch klagt Schubart (Aeſthetik S. 156. Selbſtbiographie I, 12 S. 94), daß die vielen Virtuoſen, welche ſich nicht fügen mochten, dem Orcheſter ſchadeten, ſo daß es im lauten Vortrag oft Verzierungen gab, die nicht ins Ganze paßten.

9) Pietro Nardini, der berühmteſte Schüler Tartinis, geb. 1725, ſtarb in Florenz 1793.

Digitized by Google

einen Begriff geben von den erſtaunlichen Leiſtungen, die dem Publicum geboten wurden. Sie lautet folgendermaßen:

„Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in ſolchem Grade weder geſehene noch gehörte Geſchicklichkeit der 2 Kinder des Hochfürſtl. Salzburgiſchen Capellmeiſters Hrn. Leopold Mozart in den Gemüthern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits dreymahlige Wiederholung des nur für einmal angeſetzten Concerts nach ſich gezogen."

„Ja dieſe allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verſchiedener großer Kenner und Liebhaber iſt die Urſach daß heute Dienſtag den 30. Auguſt in dem Scharfiſchen Saal auf dem Liebfrauenberge Abends um 6 Uhr, aber ganz gewiß das letzte Concert ſein wird; wobei das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knab, der im ſiebenten Jahr iſt, nicht nur Concerten auf dem Claveßin oder Flügel, und zwar erſteres die ſchwerſten Stücke der größten Meiſter ſpielen wird, ſondern der Knab wird auch ein Concert auf der Violine ſpielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren[10], das Manual oder die Taſtatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken, und auf dem Tuche ſo gut ſpielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf allen nur denkbaren Inſtrumenten, Glocken, Gläſern und Uhren ꝛc. anzugeben im Stande iſt, genaueſt benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel, ſondern auch auf einer Orgel (ſo lange man zuhören will, und aus allen, auch den ſchwerſten Tönen, die man ihm benennen kann) vom Kopf phantaſiren, um zu zeigen, daß er auch die

10) Bekanntlich wurde damals in Orcheſterſätzen auf dem Klavier nach der Baßſtimme die Harmonie geſpielt.

Digitized by Google

Art, die Orgel zu ſpielen verſteht, die von der Art den Flügel zu ſpielen ganz unterſchieden iſt“[11].

In Koblenz, wo Baron Walderdorf und der kaiſerliche Geſandte Graf Bergen die Wunderkinder bei der Hand zum Churfürſten von Trier, Johann Philipp (aus dem Geſchlecht von Walderdorf) führten, ließen ſie ſich bei Hofe am 18. September hören. Uebrigens verkehrten ſie viel in der Familie des Geheimraths und Ritterhauptmanns von Kerpen, welcher ſieben Söhne und zwei Töchter hatte, die faſt alle Clavier, zum Theil auch Violine und Violoncell ſpielten und ſangen. In Bonn war der Churfürſt von Köln, Maximilian Friedrich (Graf zu Königseck-Rothenfels) nicht anweſend, ſie hielten ſich daher nicht auf. In Aachen machte damals die Prinzeſſin Amalie, die Schweſter Friedrichs des Großen, wegen ihrer Liebe zur Muſik, welche ſie auch praktiſch betrieb, wohlbekannt, einen Badeaufenthalt. Sie ſuchte Mozart zu bereden mit ſeinen Kindern nach Berlin zu gehen, allein er ließ ſich in ſeinem Plan nicht irre machen. „Sie hat kein Geld“; ſchreibt der praktiſche Mann „wenn die Küſſe die ſie meinen Kindern, zumal dem Meiſter Wolfgang, gegeben hat, Louisd'ors wären, ſo hätten wir froh ſein können; aber weder der Wirth noch die Poſtmeiſter laſſen ſich mit Küſſen abfertigen.“ In Brüſſel, wo Prinz Karl von Lothringen, Bruder des Kaiſer Franz I, als Gubernator und Generalcapitän der öſterreichiſchen Niederlande reſidirte, mußten ſie einige Zeit verweilen, bis es ihnen gelang ein großes Concert zu geben.

Von da ging es nun nach Paris, wo ſie am 18. November ankamen, und bei dem baierſchen Geſandten Grafen Eyck,

11) Noch iſt hinzugefügt: „Die Perſon zahlt einen kleinen Thaler. Man kann Billets im goldenen Löwen haben.“ Auch abgedruckt bei Belli-Gontard, Leben in Frankfurt. V. S. 25.

Digitized by Google

deſſen Gemahlin eine Tochter des ſalzburgiſchen Oberſtkämmerers Grafen Arco war, freundliche Aufnahme und in ſeinem Hotel eine Wohnung fanden. Die Wege zu ihren Erfolgen bahnte ihnen aber der bekannte Baron Grimm[12], der in richtiger Schätzung der außerordentlichen Talente dieſer Kinder ſich ihrer mit einer Freundſchaft und Dienſtfertigkeit annahm, welche L. Mozart nicht genug zu rühmen weiß[13], und durch ſeine genaue Orts- und Perſonenkenntniß der geeignetſte Mann war ſie allenthalben bekannt zu machen und einzuführen.

Zunächſt war ihr Augenmerk auch hier ſich bei Hofe zu produciren. Die wichtigſte Perſon an demſelben war die Marquiſe von Pompadour. Sie ließ, wie Mozarts Schweſter ſich noch ſpäter erinnerte, den kleinen Wolfgang vor ſich auf den Tiſch ſtellen, wehrte ihn aber, als er ſich gegen ſie neigte um ſie zu küſſen ab, ſo daß er entrüſtet fragte: „Wer iſt denn die da, daß ſie mich nicht küſſen will? hat mich doch die Kaiſerin geküßt“[14]. Freundlicher waren die Töchter des Königs, welche

12) Friedrich Melchior Grimm, geb. 1723 in Regensburg, war anfangs ein Anhänger Gottſcheds, als welchen er ſich auch durch ſein Trauerſpiel Baniſe manifeſtirte, und blieb lange mit ihm in Verbindung (Danzel Gottſched S. 343 ff.). Im Jahr 1750 ging er nach Paris und wurde der Freund Rouſſeaus — ein Verhältniß das bald in bittere Feindſchaft umſchlug — und Diderots. Mit ihm beſorgte er bekanntlich die litterariſche Correſpondenz mit mehreren deutſchen Fürſten, welche ſpäter gedruckt iſt und für die muſikaliſchen Zuſtände von Paris ſehr wichtige Berichte enthält. Er hatte muſikaliſche Bildung und Intereſſe und nahm an den verſchiedenen Streitigkeiten anfangs für die italiäniſche Oper, dann für Gluck lebhaften und einflußreichen Antheil. Er ſtarb durch die Revolution vertrieben 1807 in Gotha. Eine anziehende Charakteriſtik Grimms giebt Sainte-Beuve causeries du lundi VII p. 266 ff.

13) Wir werden auf ſeinen Charakter ſpäter zurückkommen müſſen.

14) Auf die Kaiſerin war er überhaupt ſtolz. Als man ihm an einem

Digitized by Google

gegen alle Etikette nicht nur in ihren Zimmern, ſondern in der öffentlichen Paſſage, ſich mit den Kindern unterhielten, ſie küßten und ſich von ihnen die Hände küſſen ließen. Am Neujahrstage bei der Abendtafel wurde die Familie Mozart durch die Schweizer in den Saal an die königliche Tafel geführt, Wolfgang mußte unmittelbar neben der Königin ſtehen, die ihm von den Leckerbiſſen mittheilte und ſich mit ihm deutſch unterhielt, was ſie dann Ludwig XV, der natürlich kein Deutſch verſtand, überſetzen mußte. Neben Wolfgang ſtand der Vater, auf der anderen Seite des Königs, neben dem Dauphin und Mme. Adelaide die Mutter mit der Tochter. Als ſie erſt in Verſailles geſpielt hatten, fanden ſie auch in allen vornehmen Zirkeln Zutritt und Bewunderung, und gaben, nachdem ſie ſich in Privatgeſellſchaften oft hatten hören laſſen, zwei große Concerte am 10. März und 9. April 1764 au théâtre de Mr. Félix, rue et porte St. Honoré, in dem Saale eines vornehmen Mannes, in welchem ein kleines Theater ſtand, auf dem die Nobleſſe unter ſich Schauſpiele aufführte. Die Erlaubniß zu dieſen Concerten war eine große Gunſt, da ſie den Privilegien des Concert spirituel, wie des franzöſiſchen und italiäniſchen Theaters zuwiderlief, und wurde nur auf die Verwendung vieler vornehmer Gönner erreicht; der Erfolg war in jeder Hinſicht glänzend.

Man fand daß die Tochter die ſchwerſten Compoſitionen der damals in Paris lebenden Virtuoſen, namentlich Schoberts und Eckarts, mit einer Präciſion und Deutlichkeit ſpiele,

---

der kleineren deutſchen Höfe Muth machen wollte, weil er vor einem vornehmen Herren ſpielen ſollte, erwiederte er, er habe vor der Kaiſerin geſpielt und da ſei ihm nicht bange.

Digitized by Google

daß sie den Meistern selbst nichts nachgäbe, worüber Schobert[15] seine Eifersucht gegen alle Welt und besonders auch gegen Eckart[16], der als ein ehrlicher Mann dergleichen nicht empfand, in einer Weise äußerte, daß er sich zum Gespötte machte. Bei Wolfgang traten die Leistungen als Virtuos auf dem Klavier, der Orgel und Violine, wie außerordentlich sie auch waren, doch vor den anderen Beweisen einer größeren und in der That unbegreiflichen musikalischen Begabung zurück. Er accompagnirte nicht nur in öffentlichen Concerten und Gesellschaften italiänische und französische Arien vom Blatt, er transponirte dieselben auch prima vista. Und das Accompagniren war damals etwas mehr, als heute das Abspielen eines fertigen Klavierauszuges, weil entweder aus der mehrstimmigen Partitur die Begleitung im Moment herauszufinden, oder zu dem Baß die Harmonie zu vervollständigen war. Allerdings ist dagegen auch die große Einfachheit der Harmonie und das Festhalten an bestimmten hergebrachten Formen zu beachten, worin für Aufgaben der Art eine größere Erleichterung liegt als Willkühr und Formlosigkeit sie vielleicht zu bieten scheinen. Immer aber bleibt ein Zug den Grimm berichtet staunenswerth[17]. Wolfgang begleitete einer

15) Schobert, aus Straßburg gebürtig, kam 1760 nach Paris, wurde Cembalist des Prinzen von Conti, dann Organist in Versailles und starb 1767 an vergifteten Schwämmen, worüber Cornelie Göthe sich so theilnehmend ausspricht (Göthes Briefe an Leipziger Freunde S. 242 f.). Man rühmte an seinen Compositionen den italiänischen Geschmack, Feuer und Schwärmerei; als Spieler besaß er seine Stärke im Allegro, das Adagio gelang ihm nicht. Vgl. Hiller, wöchentl. Nachr. I S. 135 f. Schubart Aesthetik S. 230 f. Junker Zwanzig Componisten S. 89 ff.

16) Jo. Gotfr. Eckart, aus Augsburg gebürtig, kam 1758 nach Paris, wurde bald einer der angesehensten Klavierspieler und Lehrer, und starb dort 1809 im Alter von 75 Jahren.

17) Der Brief Grimms ist mit einem englischen und deutschen Bericht aus damaliger Zeit Beilage III mitgetheilt.

Digitized by Google

Dame eine italiäniſche Arie, welche er nicht kannte, ohne die Noten zu ſehen, nur nach dem Gehör, indem er die Harmonie aus dem was er eben hörte auch für das was folgte errieth. Das konnte ohne einzelne Mißgriffe nicht wohl abgehen; allein nachdem die Arie beendigt war, bat er die Dame wieder zu beginnen, ſpielte nun ſelbſt die Melodie nach dem Gedächtniß und begleitete ſie vollkommen richtig und wiederholte ſie dann zehnmal, indem er jedesmal den Charakter der Begleitung veränderte. Auch ſchrieb er, wenn man ihm eine Melodie aufſchrieb, ſogleich den Baß und wenn man wollte auch die Mittelſtimme dazu, ohne dazu des Klaviers zu bedürfen; er zeigte ſich auch hierin ſo entwickelt, daß der Vater überzeugt war, er werde nach ſeiner Rückkehr Hofdienſte als Muſiker verrichten.

Er glaubte daher es wagen zu können jetzt den Knaben auch als Componiſten vor das Publicum treten zu laſſen und ließ vier Sonaten für Klavier und Violine ſtechen, wobei er ſich herzlich auf den Lärm freuete, den dieſe Sonaten in der Welt machen würden, wenn auf dem Titel ſtände, daß ſie das Werk eines Kindes von ſieben Jahren wären. Er fand dieſe Sonaten in der That gut, nicht bloß weil ein Kind ſie gemacht habe, und beſonders ein Andante darin „von einem ganz ſonderbaren goût". Als ſich ſpäter fand daß im letzten Trio von op. 2 drei Quinten mit der Violine, welche der junge Herr gemacht habe, ſtehen geblieben ſeien, obgleich er ſie corrigirt habe, tröſtete er ſich damit, „daß ſie als ein Beweis gelten könnten, daß Wolfgangerl die Sonaten ſelbſt gemacht habe; welches, wie billig, vielleicht nicht Jeder glauben werde, obgleich es denn doch ſo ſei." Die zuerſt geſtochenen beiden Sonaten wurden von dem kleinen Componiſten der Prinzeſſin Victoire, der zweiten Tochter des Königs, gewidmet und ſelbſt

Digitized by Google

zu Verſailles überreicht[18], die folgenden waren der Gräfin de Teſſé, Ehrendame der Dauphine, dedicirt[19].

---

18) Titel und Dedication lautet folgendermaßen:

II Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
dediées à Madame Victoire de France.
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.
Oeuvre premier.

A Madame Victoire de France.

Madame!

Les essais que je mets à Vos pieds, sont sans doute médiocres; mais lorsque Votre bonté me permet de les parer de Votre auguste Nom, le succès n'en est plus douteux, et le Public ne peut manquer d'indulgence pour un Auteur de sept ans, qui paroît sous Vos auspices.

Je voudrois, Madame, que la langue de la Musique fut celle de la reconnaissance; je serois moins embarrassé de parler de l'impression que Vos bienfaits on fait sur moi. Nature qui m'a fait Musicien comme elle fait les rossignols, m'inspirera, le Nom de Victoire restera gravé dans ma mémoire avec les traits ineffaçables qu'il porte dans le coeur de tous les François.

Je suis avec le plus profond respect

Madame

Votre très humble, très obéissant et très petit serviteur
J. G. Wolfgang Mozart.

Die Sonaten befinden ſich in den Oeuvres compl. cah. XVII, 3 und 4.

19) Titel und Dedication lauten folgendermaßen:

II Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
dediées à Madame la Comtesse de Teſſé
Dame de Madame la Dauphine.
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.
Oeuvre II.

A Madame la Comtesse de Teſſé
Dame de Madame la Dauphine.

Madame!

Votre goût pour la Musique et les bontés, dont Vous m'avez

Digitized by Google

Unter den mannigfachen Beweiſen von Bewunderung und Intereſſe fehlten natürlich auch Gedichte nicht, von denen eines ſich erhalten hat, das hier zur Vergleichung mit dem oben angeführten deutſchen ſtehen mag.

Sur les enfans de Mr. Mozart.

Mortels chéris de Dieux et des Rois,
Que l'harmonie a des puissance!
Quand les sons modulés soupirent sous Vos doigts
Que de finesse et de science!
Pour Vous louer, on n'a que le silence.
Avec quel sentiment le bois vibre et frémit!
Un corps muet devient sonore et sensible.
A Vous, mortels heureux, est il rien d'impossible!
Tout jusqu'au tact en Vous a de l'esprit.

Eine anmuthigere Ehrenbezeugung war das Gemälde, welches Herr von Carmontelle, ein Dilettant von der Künſtlerfamilie gemacht hatte, das von Delaſoſſe geſtochen wurde[20].

---

comblé, me donnent le droit de Vous consacrer mes foibles talens. Mais lorsque Vous en agréez l'hommage, est il possible que Vous défendiez à un enfant l'expression des sentiments, dont son coeur est plein?

Vous ne voulez pas, Madame, que je dise de Vous ce que tout le Public en dit. Cette rigueur diminuera le régret que j'ai de quitter la France. Si je n'ai plus le bonheur de Vous faire ma cour, j'irai dans le pays où je parlerai du moins tant que je voudrai, et de ce que Vous êtes, et de ce que je Vous dois.

Je suis avec un profond respect,

Madame
Votre très humble et très obéissant petit serviteur
J. G. Wolfgang Mozart.

20) Nach L. Mozart war der Kupferſtecher von Mecheln mit dem Stich beſchäftigt; das Blatt, welches vor mir liegt — es iſt daſſelbe, welches Marianne Mozart bis in ihr hohes Alter aufbewahrte — hat die Unterſchrift L. C. Carmontelle del. Delaſosse sculp. 1764. und außerdem LEOPOLD MOZART, Père de MARIANNE MOZART, Virtuose âgée de onze ans et de J. G. WOLFGANG MOZART, Compositeur et

Digitized by Google

Der kleine Wolfgang, wohl frisirt und im verbrämten Kleide, sitzt auf einem Tabouret am Flügel, und sieht aufmerksam mit hellem klugen Auge in die Noten; in dem runden Kindergesicht sind die wohlbekannten Züge wenigstens zu errathen. Neben ihm steht die Schwester aus einem Notenblatte singend, hinter ihm der Vater auf der Geige accompagnirend. Es ist ein artiges Genrebild; die Aehnlichkeit scheint, nach anderen Portraits zu urtheilen, nicht grade schlagend gewesen zu sein.

Diese Erfolge waren um so höher anzuschlagen, als in Paris damals die Neigung und Bildung für Musik keineswegs in der Weise wie in den meisten deutschen Residenzen vorherrschend war, auch mochten sie wohl dem Wunderbaren mehr gelten als der Musik. „Schade" sagt Grimm „daß man sich hier zu Lande so wenig auf Musik versteht." L. Mozart berichtet von dem beständigen Krieg zwischen der französischen und italiänischen Musik. Die ganze französische Musik war ihm keinen Teufel werth; in der Kirchenmusik, welche er in der Kapelle des Königs hörte, waren nur die Chöre gut, alles was mit einzelnen Stimmen war und einer Arie gleichen sollte, „leer, frostig und elend, folglich französisch." In der Instrumentalmusik begannen die deutschen Componisten ihren Geschmack geltend zu machen, unter ihnen Schobert, Eckart, Hannauer für Klavier, so daß Le Grand[21] seinen goût gänzlich verlassen habe und Sonaten nach deutschem Geschmack componire. Er hofft, in zehn bis funfzehn Jahren werde der

---

Maitre de Musique âgé de sept ans. Uebrigens fragt L. Mozart schon in einem Brief vom 17. Oct. 1763 an: „Sind die Portraite meiner Kinder noch nicht in Ihren Händen?" Ob dies Gemälde oder Kupferstiche sind, ist nicht bekannt.

21) Vgl. Schubart Aesthetik S. 270 f.

Digitized by Google

franzöſiſche Geſchmack völlig erlöſchen[22]. **Was Gluck für eine** Revolution hervorbringen würde, war damals freilich noch nicht zu ahnden[23].

Welchen Eindruck übrigens Paris auf den ſtreng ſittlichen und religiöſen, einfachen aber ſcharf beobachtenden Mann machte, läßt ſich leicht denken. Ueberall gewahrte er, daß der Wohlſtand durch den letzten Krieg tief erſchüttert war, daß man aber dem äußerlichen Luxus, der ſich zum Theil auf die abſurdeſte Art zeigte, nicht entſagen wolle, ſo daß weder der Bürgerſtand noch der Adel wohlhabend ſei, ſondern eine geringe Anzahl von Pächtern und Financiers allen Reichthum vereinigen, den ſie meiſtens an „Lucretien, die ſich nicht ſelbſt erſtechen", verſchwendeten. Mit Entrüſtung ſpricht er von der allgemeinen frivolen Maitreſſenwirthſchaft, von der unnatürlichen Sitte die Kinder aufs Land zur Erziehung zu geben, die den ſittlichen und phyſiſchen Beſtand der Familien untergrabe und prophezeit, daß es dem Staat von Frankreich, wenn Gott nicht ſonderlich gnädig ſei, wie dem ehemaligen perſiſchen Reiche ergehen werde.

22) Es iſt bekannt, mit welchem Beifall im Jahr 1752 die italiäniſche Opera buffa in Paris aufgenommen war und wie ſich von da ein lebhafter Kampf gegen die franzöſiſche Muſik, als deren Vertreter namentlich Lully und Rameau zu betrachten ſind, erhob. Neben Rouſſeau war beſonders Grimm einer der entſchiedenſten Angreifer der franzöſiſchen Muſik, wovon auch ſeine Correſpondenz zahlreiche Proben giebt, in der die franzöſiſchen Muſiker gegen die italiäniſchen aufs verächtlichſte herabgeſetzt werden. L. Mozart, der unter dem Einfluß italiäniſcher Muſik gebildet war, konnte alſo am wenigſten im Verkehr mit Grimm von der franzöſiſchen eine günſtige Meinung gewinnen.

23) Man vergleiche was Burney (Reiſe I S. 12 f. 16 ff.), der auf derſelben Seite ſtand, im Jahr 1770 über die damalige franzöſiſche Muſik im Verhältniß zur italiäniſchen ſagt.

Digitized by Google

5.

Ungleich günſtiger noch war der Erfolg ihres Aufenthalts in England, wohin ſie am 10. April 1764 abreiſten, und wo ſie bis in den Juli 1765 verweilten. Die Aufnahme bei Hofe, wo ſie ſchon am 27. April ſich hören ließen, übertraf alle Erwartungen. „Die uns von beiden hohen Perſonen bezeugte Gnade iſt unbeſchreiblich“, ſagt L. Mozart „ihr freundſchaftliches Weſen ließ uns gar nicht denken, daß es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch außerordentlich höflich begegnet, allein was wir hier erfahren haben, übertrifft alles Andere. Acht Tage darauf gingen wir in St. James Park ſpazieren. Der König kam mit der Königin gefahren, und obwohl wir Alle andere Kleider anhatten, erkannten ſie uns, grüßten uns nicht nur, ſondern der König öffnete das Fenſter, neigte das Haupt heraus und grüßte lächelnd mit Haupt und Händen, beſonders unſern Maſter Wolfgang.“ Georg III ſowohl als die Königin Sophie Charlotte intereſſirten ſich für Muſik, die Königin ſang und muſicirte gern ſelbſt[1]; beide hatten deutſchen Sinn und daß die Künſtler Deutſche waren, ſteigerte ihre Theilnahme, wie auch in ſpäteren Jahren J. Haydn bei ihnen eine ehrenvolle und herzliche Aufnahme fand[2]. Während ihres Aufenthaltes in England mußten die Kinder wiederholt bei Hofe ſpielen, Wolfgang erregte durch ſein Orgelſpiel noch mehr Aufſehen als durch ſein Klavierſpiel, obgleich er die ſchwierigſten Sachen von Wagenſeil, Bach, Händel, Abel, welche der König ihm vorlegte vom Blatt wegſpielte. Bach[3],

1) Als Farinelli vor dem König und der Königin ſang, begleitete ihn die Prinzeſſin am Flügel, Burney Reiſe I S. 161.

2) Griesinger, biogr. Notizen über Haydn S. 57 ff.

3) Joh. Chriſt. Bach, der jüngſte Sohn Joh. Sebaſtians aus

der Lehrer und Muſikdirector der Königin, welcher große Freude an dem kleinen Muſiker hatte, nahm ihn einmal auf den Schooß und ſpielte mit ihm eine Sonate ſo daß jeder abwechſelnd einige Tacte ſpielte, mit einer Präciſion, daß man glauben mußte, ſie würde von Einem geſpielt. Bedeutender als virtuoſenhafte Spielereien der Art waren die Beweiſe welche er von ſeiner fortſchreitenden geiſtigen Entwickelung gab, die den Vater ſelbſt fortwährend überraſchte. „Es überſteigt alle Einbildungskraft“ ſchreibt er ſeinem Freunde. „Das was er gewußt hat, als wir Salzburg verließen, iſt ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiß“; und bald darauf: „Genug iſt es, daß mein Mädel eine der geſchickteſten Spielerinnen in Europa iſt, wenn ſie gleich nur zwölf Jahre hat; und daß der großmächtige Wolfgang, kurz zu ſagen, Alles in dieſem ſeinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann“[4].

---

zweiter Ehe, geb. 1735, genoß den Unterricht ſeines Bruders Philipp Emanuel in Berlin, und begab ſich 1754 nach Mailand, wo er Organiſt am Dom wurde, aber beſonders für die Oper thätig war. Im Jahr 1759 ging er nach London und ſtarb dort 1782. Durch den Reichthum gefälliger und leicht anſprechender Melodien, welche ihm den Namen des galanten Bachs verſchafften, waren ſowohl ſeine Opern als namentlich auch ſeine zahlreichen Klaviercompoſitionen allgemein beliebt, beſonders bei den Dilettanten. Er war ohne Zweifel von allen Bachs der populärſte, aber der Geiſt ſeines Vaters ruhte nicht auf ihm.

4) Was man damals an einen Klavierſpieler für Anforderungen ſtellte — Anforderungen die jetzt manchen Klaviervirtuoſen aus der Faſſung bringen würden — will ich mit Ph. Em. Bachs Worten angeben. „Man begnügt ſich nicht“ ſagt er in der Vorrede zu ſeinem Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen „dasjenige von einem Clavierſpieler zu erwarten, was man von jedem Inſtrumentiſten mit Recht fordern kann, nemlich die Fertigkeit ein für ſein Inſtrument geſetztes Stück den Regeln des guten Vortrags gemäß auszuführen. Man verlangt noch überdies daß ein Clavierſpieler Fantaſieen von allerlei Art machen ſoll; daß er einen aufgege-

Digitized by Google

Wir können dieſe Aeußerungen nicht als Uebertreibungen einer leicht getäuſchten väterlichen Verblendung anſehen, wenn wir hören, wie er ſich nicht nur als einen fertigen Accompagniſten bewährte, vielſtimmige Partituren vom Blatt correct, mit richtiger Auffaſſung und mit Geſchmack ſpielte und ſang, ſondern auch eine lebhafte und geregelte Production offenbarte, indem er ſeiner Schweſter Sonaten aus dem Stegreif auf einem zweiten Flügel begleitete, zu einer Händelſchen Baßſtimme die ſchönſten Melodien improviſirte und ähnl. Ein Engländer Barrington, der mit engliſcher Gewiſſenhaftigkeit und Gründlichkeit dies wunderartige Phänomen geprüft hat[5], erzählt ein intereſſantes Beiſpiel einer ſolchen Improviſation. Er bat den Knaben, er möge ihm einen Liebesgeſang improviſiren, wie ihn etwa Manzuoli in der Oper

---

benen Satz nach den ſtrengſten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegreif durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit ſpielen, einen Ton in den andern im Augenblick ohne Fehler überſetzen, alles ohne Unterſchied vom Blatte wegſpielen ſoll, es mag für ſein Inſtrument eigentlich geſetzt ſein oder nicht; daß er die Wiſſenſchaft des Generalbaſſes in ſeiner völligen Gewalt haben, ſelbigen mit Unterſchied, oft mit Verläugnung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald ſehr falſch bezifferten Baſſe ſpielen ſoll; daß er dieſen Generalbaß manchmal aus Partituren von vielen Linien, bei unbezifferten, oft gar pauſirenden Bäſſen, wenn nämlich eine von den anderen Stimmen zum Grunde der Harmonie dient, ziehen und dadurch die Zuſammenziehung verſtärken ſoll, und wer weiß alle Forderungen mehr?" Man kann daraus entnehmen, worauf die Uebungen Wolfgangs gerichtet waren, und was man ihm für Aufgaben ſtellte.

5) Er ließ einen ausführlichen Bericht in den philosophical transactions 1770. Vol. LX drucken, der in der Beilage III mitgetheilt iſt. Vor allen Dingen bemühete er ſich authentiſch feſtzuſtellen daß Wolfgang Mozart wirklich nicht älter ſei als angegeben ſei und verſchaffte ſich einen Taufſchein ſowie andere zuverläſſige Nachrichten über ihn, dann beobachtete er ihn ſelbſt wiederholt.

Digitized by Google

ſingen möchte. Sogleich begann er einige Worte herzuſagen, welche einem einleitenden Recitativ entſprachen, denen darauf ein Muſikſtück folgte auf das Wort *affetto* (Liebe) componirt, ungefähr von der Länge einer gewöhnlichen Arie, regelrecht in zwei Theilen. In derſelben Weiſe ließ er dann einen Geſang des Zornes hören auf das Wort *perfido* (Treuloſer) componirt, wobei er in eine ſolche Begeiſterung gerieth, daß er wie ein Beſeſſener auf das Klavier ſchlug und mehrmals von ſeinem Seſſel in die Höhe fuhr. Barrington bemerkt, daß dieſe improviſirten Compoſitionen, wenn auch nicht ſtaunenswerth, doch weit über das Gewöhnliche erhaben und Beweiſe einer bedeutenden Erfindungskraft geweſen ſeien. Man ſieht alſo, daß nicht bloß die techniſche Ausbildung ſo merkwürdig vorgeſchritten war, daß der Knabe die Regeln und die Formen der Compoſition mit einer gewiſſen Freiheit beherrſchte, ſondern daß auch die Begeiſterung einer künſtleriſch angeregten Phantaſie ihn wirklich productiv machte. Intereſſant iſt es hier ſchon die erſten Regungen des dramatiſchen Elements wahrzunehmen, welches ſich ſpäter in Mozart als das weſentlich geſtaltende entwickelt, und wie er dem Ausdruck einer beſtimmt ausgeſprochenen leidenſchaftlichen Stimmung bereits die feſte Form zu geben weiß. Gewiß wird beides knabenhaft geweſen ſein, aber der Keim der künftigen Größe iſt darin ſchon klar ausgeſprochen.

Die italiäniſche Oper, welche er damals in London hörte, hatte darauf natürlich Einfluß geübt. Manzuoli[6], ein vor-

6) Giovanni Manzuoli, geboren in Florenz um 1720, ein berühmter Sopran iſt und vortrefflicher Schauſpieler. Er war ſchon 1745 in London und wurde 1753 von Farinelli nach Madrid berufen. Im Jahr 1760 war er in Wien wo zur Vermählung Kaiſer Joſephs II die Haſſeſche Oper Alcide al bivio gegeben wurde. Metaſtaſio gab damals folgende

trefflicher Sänger, war im Jahr 1764 als Impreſario der italiäniſchen Oper nach London gekommen, und hatte ſich mit dem Wunderkind befreundet. In dieſem Verkehr bildete er ſeinen Geſang aus; die Stimme war ſchwach und knabenmäßig, der Vortrag aber der eines gebildeten Sängers. So urtheilt nicht nur Barrington; als er im folgenden Jahr wieder nach Paris kam berichtete auch Grimm, er habe den Vortheil Manzuoli zu hören ſo wohl benutzt, daß er, wenn gleich mit ſehr ſchwacher Stimme, doch mit ebenſo viel Gefühl als Geſchmack ſinge. So früh kam er in den Beſitz der weſentlichen Vorausſetzungen eines großen Componiſten, daß ihm das wie zu einem natürlichen Inſtinct wurde, was gewöhnlich erſt in reiferen Jahren die Frucht mühevoller Arbeit iſt. Erſpart iſt freilich die Arbeit auch ihm nicht worden, wie keinem Sterblichen, denen, wie Heſiod ſagt, die Gottheit den Schweiß vor die Tüchtigkeit geſetzt hat.

Daß Wolfgang mit unausgeſetztem Eifer componirte, läßt ſich vorausſetzen. Sechs Sonaten für das Klavier mit Violine oder Flöte wurden geſtochen und der Königin gewidmet[7]; auch hören wir von einem vierhändigen Stück und noch anderen Compoſitionen für das Klavier. Allein er wagte ſich

---

Charakteriſtik von ihm (opp. post. II p. 272): *Il nostro Manzoli è divenuto l'idolo del paese e per la voce e per l'azione e per il suo docile e savio costume, col qual distinguesi da' suoi pari, non meno che per l'eccellenza nell' arte.* Im Jahr 1764 übernahm er, wie L. Mozart berichtet, als Impreſario die italiäniſche Oper in London und es ſcheint deshalb zweifelhaft, ob er, wie Gerber berichtet, ſchon 1765 wieder in Wien war. Später zog er ſich nach Florenz zurück, wo ihn Mozarts auf ihrer erſten italiäniſchen Reiſe im Jahr 1770 aufſuchten (Niſſen S. 189) und im ſelben Jahr Burney (Reiſe I S. 183) mit Vergnügen hörte. Im Jahre darauf ſang er in Mailand in der von Wolfgang componirten Serenata.

7) Sie erſchienen unter dem Titel:

auch ſchon an größere Arbeiten. Während einer gefährlichen Halsentzündung, von welcher der Vater im Auguſt 1764

Six Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
ou Flûte traversière
très humblement dédiées à Sa Majesté
Charlotte, Reine de la Grande-Brétagne.
Composées par J. G. Wolfgang Mozart, âgé de huit ans.
Oeuvre III. London.

Die Dedication lautet:

A la Reine.

Madame!

Plein d'orgueil et de joie d'oser Vous offrir un hommage, j'achevois ces Sonates pour les porter aux pieds de Votre Majesté; j'étois, je l'avoue, ivre de vanité et ravi de moi même, lorsque j'apperçus le Génie de la musique à côté de moi.

«Tu es bien vain» me dit-il «de savoir écrire à un âge où les autres apprennent encore à épeller.»

«Moi, vain de ton Ouvrage?» lui répondis-je. «Non, j'ai d'autres motifs de vanité. Réconnois le favori de la Reine de ces Isles fortunées. Tu prétends, que née loin du rang suprême qui la distingue, ses talens l'auroient illustrée: eh bien! placée sur le trône, Elle les honore et les protège. Qu'Elle te permette de lui faire une offrande, tu es avide de gloire, tu feras si bien que toute la terre le saura; plus philosophe, je ne confie mon orgueil qu'à mon clavecin, qui en devient un peu plus éloquent.»

«Et cette éloquence produit des Sonates! .... Est-il bien sûr que j'aie jamais inspiré un faiseur des Sonates?»

Ce propos me piqua. «Fi, mon père», lui dis-je, «tu parles ce matin comme un pédant... Lorsque la Reine daigne m'écouter, je m'abandonne à toi et je deviens sublime; loin d'Elle le charme s'affoiblit, son auguste image m'inspire quelques idées, que l'art conduit ensuite et acheve... Mais que je vive, et un jour je lui offrirai un don digne d'Elle et de toi; car avec ton sécours, j'égalerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Haendel et Hasse, et mon nom sera aussi célèbre que celui de Bach.»

Digitized by Google

befallen wurde, durfte längere Zeit kein Inſtrument angerührt werden. Dieſe Zeit benutzte er um zuerſt Symphonien fürs Orcheſter zu ſchreiben. Seine Schweſter, neben ihm ſitzend, mußte abſchreiben; einmal ſagte er während des Componirens zu ihr: „Erinnere mich, daß ich dem Waldhorn was Rechtes zu thun gebe.“ Mit großem Eifer muß er dieſes neue Feld bearbeitet haben, da ſein Vater ſchreibt, daß alle Symphonien in ihren Concerten von ſeiner Compoſition waren.

Un grand éclat de rire déconcerta ma noble confiance. Que Votre Majesté juge de la patience qu'il me faut pour vivre avec un Etre aussi fantasque! . . . Ne vouloit-il pas aussi que j'osasse réprocher à Votre Majesté cet excès de bonté qui fait le sujet de mon orgueil et de ma gloire? Moi, Madame, Vous réprocher un défaut! Le beau défaut! Votre Majesté ne s'en corrigera de sa vie.

On dit qu'il faut tout passer aux Génies; je dois au mien le bonheur de Vous plaire et je lui pardonne ses caprices. Daignez, Madame, recevoir mes foibles dons. Vous fûtes de tout temps destinée à régner sur un peuple libre: les enfans du Génie ne le sont pas moins que le Peuple Britannique, libres surtout dans leurs hommages, ils se plaisent à entourer Votre trône. Vos vertus, Vos talens, Vos bienfaits seront à jamais présens à ma mémoire; partout où je vivrai, je me régarderai comme le sujet de Votre Majesté.

Je suis avec le plus profond respect
Madame
de Votre Majesté
les très humble et très obéissant
petit serviteur
J. G. W. Mozart.

à Londres
ce 18 Janvier 1765.

Ich habe auch dieſe mitgetheilt, weil ſie charakteriſtiſch für die Zeit iſt; für Mozart giebt ſie Gottlob keinen Maßſtab, der ebenſowenig ein verbildeter, äffiſch gezierter Knabe war als Beethoven, deſſen erſte Dedication an den Churfürſten von Köln in demſelben Stil iſt. Dergleichen Geſchmackloſigkeiten von einem Litteraten, der für geiſtreich galt, ſchreiben zu laſſen war damals unerläßlich. Die Sonaten finden ſich in den Oeuvres cah. IX, 11; XI, 21; X, 14; IX, 11; XI, 22, VIII, 6.

Digitized by Google

Wir ſind ſonſt über den Aufenthalt in London nicht genauer unterrichtet. Wiederholt ſpielten ſie bei Hofe und ohne Zweifel war davon die Folge, daß ſie nach damaliger Sitte in den Geſellſchaften der vornehmen Welt ſich hören ließen, die, wenn die Kinder Mozart einmal in die Mode kamen, ohne ihre Theilnahme nicht faſhionable waren. Dreimal gaben ſie öffentliche Concerte mit glänzendem Erfolg, und doch deutet L. Mozart an daß, wenn er gewiſſe Anträge angenommen hätte, die er aus confeſſionellen Bedenken ablehnen zu müſſen glaubte, ihre Einnahme ſich viel günſtiger geſtaltet hätte.

Am 24. Juli 1765 verließen ſie London[8], blieben einen Tag in Canterbury und bis zu Ende des Monats auf dem Landgut eines Edelmanns. Auf die wiederholten eifrigen Bitten des holländiſchen Geſandten, welcher den dringenden Wunſch der Prinzeſſin Caroline von Naſſau-Weilburg ausſprach, die Kinder zu hören, entſchloß ſich L. Mozart nach dem Haag zu gehen, obgleich dies eigentlich nicht in ſeinem Plane lag[9]. Auf der Reiſe wurde Wolfgang in Lille von einer Krankheit befallen, welche ſie zu einem vierwöchentlichen Aufenthalt nöthigte, und von der er in Gent noch nicht wieder völlig hergeſtellt war. Anfang September im Haag angelangt, fanden ſie beim Prinzen von Oranien und ſeiner

8) Auf einen deshalb geäußerten Wunſch ſchenkte L. Mozart dem britiſchen Muſeum die gedruckten Compoſitionen und einige Original-Manuſcripte Wolfgangs, unter welchen ſich ein vierſtimmiger Chor auf einen engliſchen Text befand, ſowie das Portrait der Familie.

9) Holmes vermuthet nicht ohne Grund, daß L. Mozart dieſes hervorhebe um ſein langes Ausbleiben dadurch zu entſchuldigen. Sein Urlaub war längſt abgelaufen, man drang wiederholt in ihn ſeine Rückkehr zu beſchleunigen, während er dagegen darauf bedacht war, die einmal gebotene Gelegenheit einer längeren Reiſe nach Kräften auszunutzen.

Digitized by Google

Schweſter der Prinzeſſin von Weilburg die gnädigſte Aufnahme. Allein hier wurde im October die Tochter von einer heftigen Krankheit befallen, an der ſie Wochenlang darnieder lag, ſie phantaſirte heftig und wurde aufgegeben, ſo daß man ſie mit den Sterbeſacramenten verſah. Die Prinzeſſin von Weilburg ſandte ihr ihren Arzt, Prof. Schwenckel, und dieſem gelang es durch eine neue Behandlungsweiſe ſie wieder herzuſtellen. Kaum war der Vater aus dieſer Angſt, die er mit chriſtlicher Reſignation ertragen hatte, befreit, als durch eine ſchwere Krankheit Wolfgangs ſeine Faſſung auf eine noch härtere Probe geſtellt wurde. Er hatte mit ihm eine Reiſe nach Amſterdam gemacht, wo er in zwei Concerten ſich hören ließ, in denen nur Inſtrumentalmuſik von ſeiner Compoſition gegeben wurde. Obgleich in den Faſten alle öffentlichen Vergnügungen ſtreng verboten waren, erlaubte man doch dieſe Concerte, „weil die Verbreitung der Wundergabe dieſer Kinder zu Gottes Preis diente“ — eine Reſolution, die dem ſtrengen Katholiken, wiewohl ſie von Reformirten erlaſſen war, fromm und beſonnen erſchien. Nach ſeiner Zurückkunft bekam nun der Knabe ebenfalls ein hitziges Fieber[10], von dem er erſt nach mehreren Wochen genas. So groß aber war die lebendige Regſamkeit ſeines Geiſtes, daß man ihm, da er noch das Bett hüten mußte, ein Brett über ſein Lager legen mußte, auf welchem er ſchreiben konnte; und ſelbſt als die kleinen Finger noch ihren Dienſt verſagten, ließ er ſich nur mit Mühe vom Schreiben und Spielen abhalten. Er vollendete nach ſeiner Wiederherſtellung — über der Krankheit der Kinder waren vier Monate verfloſſen — ſechs Sonaten für Kla-

10) Niemtſchek berichtet auf die Gewähr eines glaubwürdigen Zeugen es ſeien die Blattern geweſen; dies iſt eine Verwechslung, da er dieſe erſt im Jahr 1767 in Olmütz überſtand.

Digitized by Google

vier und Violine, welche geſtochen und der Prinzeſſin von Weilburg zugeeignet wurden[11]. Auch mußte er für die Feierlichkeiten bei der Inſtallation des Prinzen Wilhelm V von Oranien, welcher am 8. März 1766 majorenn geworden die Regierung als Erbſtatthalter antrat, mehrere Muſikſtücke componiren, unter ihnen ein Quodlibet mit dem Titel Galimathias musicum für Orcheſter mit obligatem Klavier, in welchem alle Inſtrumente nach der Reihe ein Solo haben, den Schluß macht eine Fuge über das Volkslied „Prinz Wilhelm“[12], ferner Variationen, Arien und andere Compoſitionen, die der Vater als Kleinigkeiten bezeichnet. Man ſieht, der Knabe wurde ſchon vollgültig als Componiſt angeſehen; ebenſo bewährte er ſich auf den großen und ſchönen Orgeln in Gent, Antwerpen, Harlem als Orgelſpieler. Auch dem Vater widerfuhr eine ſchmeichelhafte Auszeichnung; man überſetzte ſeine Violinſchule ins Holländiſche und widmete ſie zur Inſtallationsfeier dem Prinzen von Oranien.

Endlich reiſten ſie über Mecheln, wo ſie ihren alten Bekannten den Erzbiſchof, Johann Heinrich Graf von Frankenberg, beſuchten, nach Paris, und trafen dort Anfang Mai in einer von Freund Grimm beſorgten Wohnung ein. Man fand dort ſowohl die Tochter als ganz beſonders den Sohn ungemein vorgeſchritten; allein das Intereſſe des Publicums, welches mehr dem wunderbaren Phänomen ſo jugendlicher Virtuoſität galt als der ungleich bedeutenderen Entwickelung eines außerordentlichen Genies, ſcheint nicht in gleichem

11) Es iſt mir trotz mancher Nachfrage nicht möglich die Dedicatien derſelben mitzutheilen noch anzugeben, wo ſie in der Sammlung der Oeuvres gedruckt ſind. Angeführt ſind ſie in Hillers wöch. Nachr. II S 229 unter dem Titel Six Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon par J. G. Mozart, âgé de neuf ans. Op. IV.

12) Nach der Angabe bei Niſſen Anhang S. 3 f.

Digitized by Google

Maße rege geweſen zu ſein wie bei ihrem erſten Aufenthalt. Indeſſen mußten ſie wiederholt in Verſailles bei Hofe ſpielen und die Prinzeſſin von Orleans, ſpätere Herzogin von Condé, überreichte Wolfgang ein kleines Rondo für Klavier und Violine von ihrer Compoſition[13]. Der Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunſchweig, der Braunſchweigiſche Achilles, wie ihn Winckelmann nennt[14], den die Lorbeern des ſiebenjährigen Krieges berühmt gemacht hatten, ein Fürſt von Einſicht und Geſchmack[15], ſuchte ſie hier auf. „Er iſt ein ſehr angenehmer ſchöner freundlicher Herr“ ſchreibt L. Mozart „und bei ſeinem Eintritt fragte er mich gleich, ob ich der Verfaſſer der Violinſchule wäre.“ Ueber Wolfgang ſagte er, daß viele Kapellmeiſter ſtürben ohne das gelernt zu haben, was der Knabe jetzt ſchon könnte. In der That beſtand er Wettkämpfe mit den ausgezeichnetſten Künſtlern auf der Orgel, dem Klavier, im Improviſiren[16], aus denen er als Sieger oder wenigſtens in allen Ehren hervorging. Am 9. Juli verließen ſie Paris, begaben ſich zunächſt auf die Aufforderung des Prinzen von Condé nach Dijon, wo die Stände von Burgund verſammelt waren, dann nach Lyon, und hielten ſich dort vier Wochen auf. In Genf, wo ſie alles in Unruhe fanden, blieben ſie nicht, in Lauſanne mußten ſie auf Bitten vornehmer Herrſchaften, namentlich des Prinzen Ludwig von

---

13) Niſſen hat daſſelbe mitgetheilt S. 114 ff.

14) Er kam im Herbſt nach Rom, wo Winckelmann ſein Führer war (Winckelmanns Briefe III S. 95. 98. 104).

15) Bekannt iſt ſein Verhältniß zu Leſſing, und wie ihn ſpäter Mirabeau und Göthe (Briefe an Frau v. Stein III S. 96 f.) beurtheilt haben.

16) Unter dieſen wird Raupach (Herm. Friedr.) genannt, der lange Zeit in Petersburg geweſen war, wo er 1760 eine Oper aufgeführt hatte. Man kann danach die Zeit ſeines Aufenthaltes in Paris etwas genauer beſtimmen als Gerber und Fétis.

Digitized by Google

Würtemberg (Bruders des Herzog Carl), der sie ungemein freundschaftlich behandelte, fünf Tage bleiben; von da ging es nach Bern, wo sie acht und nach Zürich, wo sie vierzehn Tage verweilten. Hier verlebten sie in der Geßnerschen Familie frohe Tage und schieden mit schwerem Herzen[17]. Ueber Winterthur und Schafhausen, wo sie vier Tage angenehm zubrachten, reisten sie nach Donaueschingen, wo der Fürst Joseph Wenzeslaus von Fürstenberg sie schon erwartete und durch seinen Musikdirector Martelli[18] empfangen ließ. Während zwölf Tagen war neunmal Abends von 5—9 Uhr Musik, wo sie jederzeit etwas Besonderes aufführten; reich beschenkt entließ sie der Fürst, durch den Abschied bis zu Thränen gerührt. Dann gingen sie über Möskirch, Biberach, wo Wolfgang auf der Orgel einen Wettkampf mit Sirtus Bachmann[19] ehrenvoll bestand, Ulm, Günzburg und Dillingen nach

17) Unter anderen Büchern, welche man ihnen dort als Andenken verehrte, schenkte Salomen Geßner ihnen seine Werke mit folgender Zuschrift:

„Nehmen Sie, wertheste Freunde, dies Geschenk mit der Freundschaft, mit der ich es Ihnen gebe. Möchte es würdig sein mein Andenken beständig bei Ihnen zu unterhalten. Genießen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die besten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; sie seyen so glücklich, als außerordentlich ihre Verdienste sind! In der zartesten Jugend sind sie die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern! Glückliche Kinder! Vergessen Sie alle nie den Freund, dessen Hochachtung und Liebe für Euch sein ganzes Leben durch so lebhaft seyn werden als heute.

Salomo Gesner."

Zürich den 3. Weinmonat 1766.

18) Dies wird derselbe sein, welcher im Theaterkalender von 1777 als Musikdirector in Münster angeführt wird.

19) Er war im Jahr 1754 geboren, also nur zwei Jahre älter als Mozart, und erregte durch seine außerordentlichen Leistungen in so früher Jugend großes Aufsehen. Graf Fugger von Babenhausen, ein großer

Digitized by Google

München. Am 8ten Nov. angelangt ſtellten ſie ſich am folgenden Tage dem Churfürſten bei Tafel vor, der den Knaben gleich neben ſich auf der Tafel ein Stück mit Bleiſtift componiren ließ, zu dem er ihm ein Thema von einigen Tacten vorſang, und welches dieſer dann im Cabinet zu allgemeinem Erſtaunen vorſpielte. Ein Unwohlſein, von welchem Wolfgang hier befallen wurde, ſcheint eine Reiſe nach Regensburg, zu der ſie aufgefordert wurden, verhindert zu haben: gegen Ende November 1766 traf die Familie Mozart wieder in Salzburg ein.

6.

Leopold Mozart konnte mit dem Erfolg ſeiner Reiſe zufrieden ſein; das außerordentliche Talent ſeiner Kinder hatte allgemeine Bewunderung gefunden, Ehrenbezeugungen aller Art waren ihnen im reichen Maße zu Theil geworden, und nachdem er drei Jahre lang mit ſeiner ganzen Familie auf Reiſen geweſen war brachte er noch einen nicht unbeträchtlichen Gewinn mit heim[1]. Dennoch kam er nicht ohne Beſorgniß zurück. Er kannte die Salzburger Verhältniſſe und war nicht gewiß ob man ihm dort eine Stellung geben würde, die es ihm möglich machte ſeine Kinder ſo zu erziehen wie ihr Talent es verlangte: dies erkannte er als ſeine erſte Pflicht.

Freund der Muſik, vor dem auch Mozart ſich damals hören laſſen mußte, zeichnete ihn durch ſeine Gunſt aus, und veranſtaltete dieſen Wettſtreit zwiſchen den Wunderknaben. So erzählt Chriſtmann in der Speieriſchen muſik. Correſpondenz 1790 S. 164. Später lebte er als Pater im Kloſter Marchthal.

1) Wem es Vergnügen macht der kann aus den verſchiedenen Angaben L. Mozarts noch theilweiſe zuſammenrechnen, wieviel er einnahm und verbrauchte. An Pretioſen und Bijouterien hatten die Kinder ſoviel geſchenkt bekommen daß ſie damit hätten einen Handel anlegen können.

Digitized by Google

Wie aufrichtig und ernſt aber auch dieſes Pflichtgefühl war, ſo verbot ihm doch auch ſeine Lebensklugheit ein Pfund in Salzburg zu vergraben, das ſo vortreffliche Zinſen zu tragen vermochte. Ein Brief, den er kurz vor ſeiner Heimkehr an ſeinen Freund Hagenauer ſchrieb, und in dem man ſeine Aufrichtigkeit und Vorſicht gleichmäßig erkennt, giebt uns hierüber Aufklärung.

„Es kömmt darauf an“ ſchreibt er „daß ich zu Hauſe eine Exiſtenz habe, die beſonders für meine Kinder zweckgemäß iſt. Gott (der für mich böſen Menſchen allzugütige Gott) hat meinen Kindern ſolche Talente gegeben, die, ohne der Schuldigkeit des Vaters zu denken, mich reitzen würden, alles der guten Erziehung derſelben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, iſt auf ewig verloren, und wenn ich jemals gewußt habe, wie koſtbar die Zeit für die Jugend iſt, ſo weiß ich es jetzt. Es iſt Ihnen bekannt daß meine Kinder zur Arbeit gewöhnt ſind: ſollten ſie aus Entſchuldigung, daß eins oder das andere z. B. in der Wohnung und ihrer Gelegenheit ſie verhindert, ſich an müſſige Stunden gewöhnen, ſo würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen. Die Gewohnheit iſt ein eiſerner Pfad, und Sie wiſſen auch ſelbſt, wie viel mein Wolfgang noch zu lernen hat. Allein, wer weiß, was man in Salzburg mit uns vor hat! Vielleicht begegnet man uns ſo, daß wir ganz gern unſere Wanderbündel über den Rücken nehmen. Wenigſtens bringe ich dem Vaterlande, wenn Gott will, die Kinder wieder. Will man ſie nicht, ſo habe ich keine Schuld. Doch wird man ſie nicht umſonſt haben.“

Zunächſt wurden ſie in Salzburg mit neugierigem Erſtaunen und mit Bewunderung aufgenommen. Der Erzbiſchof, welcher an die Wunder des Knaben nicht glauben mochte, ließ ihn, wie Barrington erzählt, eine Woche lang

Digitized by Google

bei sich einschließen ohne daß er Jemand sehen durfte; in dieser Abgeschlossenheit mußte er ein Oratorium componiren, zu welchem er ihm den Text gegeben hatte. Wolfgang vollendete auch so seine Composition, welche Billigung und bei der öffentlichen Aufführung allgemeinen Beifall erhielt.

Einen anderen artigen Zug von Wolfgang erzählte seine Schwester noch in späteren Jahren. Ein vornehmer Herr in Salzburg, der sich mit ihm unterhielt, war in Verlegenheit wie er ihn anreden sollte, Sie schien ihm zu viel für das Kind, Du zu wenig für den kleinen Künstler; er nahm daher zu dem in solchen Fällen beliebten Wir seine Zuflucht. Als er demnach anfing: „Wir sind in Frankreich und England gewesen — wir haben uns bei Hofe vorstellen lassen — wir haben Ehre eingelegt —" unterbrach ihn Mozart lebhaft: „Aber ich erinnere mich nicht, mein Herr, Sie je anderswo als hier in Salzburg gesehen zu haben."

Der ruhige Aufenthalt von beinahe einem Jahr, welchen L. Mozart mit seinen Kindern in Salzburg machte, wurde auf die stetige Ausbildung im Mechanischen und vielleicht noch mehr in der Composition verwendet. Nach Niemtschek studirte der Knabe Emanuel Bach, Hasse und Händel, und neben ihnen die älteren italiänischen Meister mit unablässigem Eifer. Wie weit dieses Studium sich schon damals erstreckte, ist nicht genauer anzugeben; der ernste und tüchtige Sinn des Vaters, der wohl einsah, daß das Genie doppelte Arbeit und Anstrengung bei seiner Ausbildung verlangt und leistet, bürgt dafür daß die Studien des Knaben gründlich und methodisch waren[2].

---

2) Die Angabe daß Eberlin, welcher seit 1730 in Salzburg Kapellmeister war und als gründlicher Kirchencomponist in Ansehen stand, dem Knaben Unterricht ertheilt habe, kann nicht richtig sein, da Eberlin schon 1763 starb.

Digitized by Google

Den Erfolg laſſen uns die noch vorhandenen Compoſitionen aus dieſer Zeit ſchätzen.

Die älteſte noch vorhandene Vocalcompoſition iſt ein vierſtimmiges Kyrie in F dur ¾ (André Verzeichniß n. 2), welches die ſehr kritzelig geſchriebene Notiz trägt Mese à Paris 12 Juni di Wolfgang Mozart 1766. Die vier Singſtimmen ſchreiten faſt immer gleichmäßig mit einander fort, doch iſt es in den Harmonien nicht unintereſſant.

Von mehreren Oratorien die Barringtons Nachricht zufolge Wolfgang damals in Salzburg ſchrieb[3] iſt mir eins bekannt geworden[4]. Es iſt eine deutſche Paſſionscantate, deren Text von derſelben Art iſt, wie man ſie damals gewohnt war[5]; und da er kurz iſt, theile ich ihn hier ganz mit.

Grabmuſik.

Die Seel (Basso). Recit.

Wo bin ich? bittrer Schmerz!
Ach! jener Sitz der Liebe
mein Ruh, mein Troſt, das Ziel all meiner Triebe
und meines Jeſu göttlichs Herz

---

3) In Andrés thematiſchem Verzeichniß iſt no. 1 ein Oratorium angeführt, nach L. Mozarts eigenhändiger Bemerkung composto nel mese di Marzo 1766. Es wäre alſo bei dem Aufenthalt in Amſterdam componirt, wobei allerdings der deutſche Text auffallend iſt. Es beginnt nach der Ouvertüre mit einem Recitativ „Die löblich und gerechte Bitte“ und enthält mehrere Arien mit und ohne Recitative und zum Schluß ein Terzett. So berichtet eine handſchriftliche Notiz Andrés — denn das Oratorium ſelbſt iſt nicht mehr in der Sammlung —, der auch bemerkt die Handſchrift ſei mit der gleich anzuführenden Compoſition ſo genau übereinſtimmend, daß er glaube ſie gehören beide in dieſelbe Zeit. Dann hätte alſo L. Mozart 1766 durch ein Verſehen ſtatt 1767 geſchrieben.

4) André themat. Verz. 3. Von L. Mozart iſt darauf geſchrieben 1767. Die Schrift iſt ganz knabenhaft.

5) Eine feſte männliche Hand hat hie und da den Text verbeſſert, der alſo wohl von einem Salzburger Localpoeten herrührt.

Digitized by Google

das regt ſich nicht mehr
und iſt von Blut und Leben leer.
Hier trieft die Wunde noch von Blut;
verdammte Wuth!
was für ein hartes Eiſen
könnt dieſes ſüßeſte und allerliebſte Herz zerreißen!

Aria[6].

Felſen ſpaltet euren Rachen,
trauert durch ein kläglichs Krachen,
Sterne Mond und Sonne flieht,
traur, Natur, ich traure mit.
Brüllt, ihr Donner, Blitz und Flammen,
ſchlaget über dem zuſammen,
der durch die verruchte That
dieſes Herz verwundet hat.

Der Engel (Soprano). Recit.

Geliebte Seel, was redeſt du?
Betaure das verwundte Herz;
ich lobe deinen Schmerz,
und willſt du zörnen, o ſo zörne zu.
Doch über wem? ach, erſtlich über dich.
Willſt du den Mörder finden,
ſo denk an deine Sünden,
die führten dieſen Stich
und leiteten den Speer.
Itzt zörne wie du willſt, itzt traure, aber traure mehr.

Aria[7].

Betracht dies Herz, und denke nach,
wer hat die Kron gebunden?
von wem ſind dieſe Wunden?
Von dir iſt alle dieſe Schmach.

---

6) Allegro, in D dur, abwechſelnd mit D moll; außer dem Streichquartett mit 2 Hörnern begleitet.

7) Andante, in G moll; mit zwei Violinen, zwei Bratſchen und Baß begleitet.

Digitized by Google

Sieh, wie es Blut und Waſſer weint,
hör, was es dir will ſagen
und thränenweiſe klagen,
wie redlich dieſes Herz es meint.
Ergieb dich, hartes Herz,
zerfließ in Reu und Schmerz.

Die Seel (Basso). Recit.[8]

O Himmel, was ein traurig Licht,
ſo jetzt zu meiner Qual aus dieſen Worten bricht.
So bin ich denn die grauſame geweſen, die dieſes Herz
verwundet hat,
dies Blut iſt meine That,
o Schmerz!
zerbrich mir das beklemmte Herz.

Duetto[9].

Die Seel. Jeſu, was hab ich gethan?
durch mich haſt du dieſe Wunden,
durch mich Tod und Kreuz gefunden,
auch den letzten Tropfen Blut
ſucht' im Herzen meine Wuth,
ach, was habe ich gethan?

Der Engel. Schau dies Herz nur reuvoll an,
aber auch durch dieſe Wunden
haſt du Heil und Gnad gefunden;
auch den letzten Tropfen Blut
giebt die Liebe dir zu Gut!

Die Seel. Dies ſoll itzt mein Vorſatz ſein,
liebſtes Herz, dich will ich lieben,
nimmer will ich dich betrüben,
ach verzeih es göttlichs Herz!

Der Engel. Es verzeihet deinem Schmerz[10].

8) Dies Recitativ iſt begleitet. Aus Verſehen hat Mozart es anfangs im Sopranſchlüſſel geſchrieben und dabei bemerkt NB muß in Baß geſetzt werden.

9) Andante, in Es dur; mit Streichquartett und zwei Hörnern.

10) Nach Andrés Anmerkung war noch ein vierſtimmiger Schlußchor da, der ſeiner Noten- und Textſchrift nach erſt in ſpäteren Jahren von Mo-

Digitized by Google

Die Composition zeichnet sich nicht etwa durch hervortretende Züge eines außerordentlichen Genies aus, sondern entspricht in Inhalt und Form ganz der damals üblichen Weise; ebensowenig aber verräth sie etwas Knabenhaftes, das sich in Ungleichheit und Unsicherheit zeigen würde, sondern eine vollkommene Sicherheit im Ausdruck und in der Form. Die Arien sind nach damaligem Brauch in zwei Theilen, von denen der erste wiederholt wird; in dem Duett singt erst jede Stimme ihre Strophe allein, dann beide zusammen. Die Stimmführung ist nicht ungeschickt, eigentliche contrapunktische Behandlung aber nicht angewendet, auch nicht, wo wie in der Baßarie der Begleitung eine fortgehende rauschende Figur gegeben ist. Nur in der ersten Arie sind der Singstimme reichliche Passagen gegeben, worauf der Text nach damaliger Auffassung berechnet war, sonst sind die Melodien einfach und dem Ausdruck des Textes ganz angemessen, namentlich die zweite Arie hat eine einfache Cantilene, welche zwar etwas lamentabel aber doch recht schön ist; weniger treten die Melodien des Duetts hervor. Bemerkenswerth sind aber die Recitative durch den richtigen Ausdruck des Gefühls und selbst ihre individuelle Charakteristik. Man sieht hier, wo nicht eine bestimmt vorgeschriebene Form beengend und beschränkend einwirkte, noch deutlicher, daß das jugendliche Gemüth des Künstlers wirklich ergriffen wurde und daß er sein inneres Gefühl wahrhaft auszudrücken, nicht bloß eine angelernte Form zu erfüllen bestrebt war. Ebenso tritt auch hier wieder der Zug zu dramatischer Charakteristik hervor.

Verhältnißmäßig viel weniger ist dies der Fall in der „lateinischen Comödie“ Apollo et Hyacinthus, welche zu einer

---

zart — wahrscheinlich für eine wiederholte Aufführung — hinzugefügt sein könne; diesen fand ich nicht mehr vor.

Digitized by Google

Aufführung für die Univerſität Salzburg am 13. Mai 1767 componirt wurde. Die alte Sage iſt in dieſem Gedicht mit einiger Freiheit ziemlich nach der Weiſe einer italiäniſchen Oper zugerichtet, ſo daß von einer eigentlich dramatiſchen Handlung nicht eben die Rede iſt, ſondern einzelne Situationen herbeigeführt werden, die zu langen Arien und Duetts Veranlaſſung geben; alles in hergebrachter Art und Form. Dieſem hat ſich auch der lateiniſche Text anbequemen müſſen, der, wie einige Proben zeigen werden, nicht incorrect aber recht geſchmacklos und im Einzelnen ganz den italiäniſchen Operntexten nachgebildet iſt. Es treten fünf Perſonen darin auf Hyacinthus (Sopran), Zephyrus (Alt), Apollo (Alt), Oebalus (Tenor) und ſeine Tochter Melia (Sopran)[11].

Nach einer kurzen Ouverture in zwei Theilen von einfacher aber beſtimmter Gliederung beginnt die Handlung mit einem Recitativ zwiſchen Hyacinthus und Zephyrus, der ſeine Liebe zu Melia und ſeine Eiferſucht auf Apollo verräth; Oebalus und Melia erſcheinen um Apollo ein Opfer zu bringen, welcher in einem Chorgeſang angerufen wird[12]. Das Opfer wird nicht angenommen, ein Blitz zerſtört alles, und den beſtürzten Oebalus ſucht Hyacinthus in einer Arie damit zu beruhigen, daß es die Götter nicht immer ſo ernſthaft mein-

11) Zu Nutz und Frommen der ſtudirenden Jugend iſt Melia die Geliebte des Apollon und Zephyrus, und Hyacinthus eine wenig motivirte Nebenperſon geworden; auch ſchließt das Stück mit einer ſtandesmäßigen Vermählung.

12) Chor. Numen o Latonium
audi vota supplicum,
qui ter digno te honore
certant sancte colere.
Nos benigno tu favore
subditos prosequere!

Digitized by Google

ten[13]. Nun erſcheint Apollo und bittet um Aufnahme bei Oebalus, da ihn Jupiter verbannt habe; nachdem man ſich gegenſeitig die erleſenſten Artigkeiten geſagt hat, dankt Apollo in einer Arie, auf welche dann ein Chor folgt[14]. Hierauf meldet Oebalus ſeiner Tochter daß Apollo ſie zur Gemahlin begehre; ſie willigt freudig ein und ſpricht ihr Entzücken in einer paſſagenreichen Arie aus[15]. Allein nun tritt Zephyrus

13) Aria. Saepe terrent numina,
surgunt et minantur,
fingunt bella
quae nos angunt,
mittunt tela
quae non tangunt;
at post ficta nubila
rident et iocantur.
Et amore
et tremore
gentes stringunt subditas,
nunc amando,
nunc minando
salva stat auctoritas.

14) Ich bin nicht ganz ſicher, ob dieſer Chor fehlt, oder ob der erſte Chor wiederholt wurde.

15) Aria. Laetari
iocari
fruique divinis honoribus stat,
dum hymen optimus
taedis et floribus
grata
beata
connubia iungit et gaudia dat?
Iam diva vocabor,
si numen amabo,
per astra vagabor
et nubes calcabo;
et urbes et regna devoveant se,
et Fauni adorent et Satyri me.

Digitized by Google

mit der Meldung auf, Hyacinthus ſei vom Apollo erſchlagen. Melia erklärt darauf, ſie könne ihn nicht heirathen, Oebalus will ihn verbannen und Zephyrus drückt in einer Arie die Hoffnungen aus, welche er hieraus für ſich ſchöpft. Da kommt Apollo, überhäuft ihn mit Vorwürfen und läßt ihn durch die Winde entführen; Melia macht ihm, durch dieſe neue Gewaltthat empört, heftige Vorwürfe, und in einem Duett weiſt ſie ihn gänzlich ab und heißt ihn fortgehen, während er über ſeine Liebe und ihre Härte klagt. Nachdem ſie abgegangen, wird Hyacinthus hereingetragen und berichtet ſterbend in einem begleiteten Recitativ daß Zephyrus ſein Mörder ſei, worauf denn Oebalus Gelegenheit findet in einer Arie gebührend zu wüthen. Als ihm nun Melia berichtet daß Zephyrus getödtet und Apollo von ihr verbannt worden ſei, wird ſie von ihm eines Beſſeren belehrt und fürchtet nun den Zorn des beleidigten Gottes, was zu einem Duett Veranlaſſung giebt. Apollo aber erſcheint, verwandelt Hyacinthus in eine Blume, verſichert Oebalus und Melia, die um Verzeihung flehen, ſeiner Huld und vermählt ſich Melia. In einem Schlußterzett ſprechen ſie dann ihre allſeitige Zufriedenheit aus.

Im Ganzen zeigt die Compoſition nicht nur die gleiche Sicherheit in der Form wie die frühere, ſondern in mancher Hinſicht einen Fortſchritt. Die Muſikſtücke ſind meiſt breiter angelegt und durchgeführt[16], in der Behandlung der Stimmen iſt eine größere Selbſtändigkeit bemerkbar und es zeigen ſich die Anſätze imitatoriſcher Schreibweiſe, z. B. in dem Duett zwiſchen Melia und Oebalus, und zu dem erſten Chor,

16) Die Arien ſind in zwei Theilen, deren erſterer nach dem zweiten wiederholt wird. Der zweite iſt regelmäßig durch Tempo Tact und Tonart, die aber immer eine nahe verwandte bleibt, unterſchieden.

Digitized by Google

der in den Singſtimmen harmoniſch gehalten iſt, haben die Geigen eine imitirende Begleitungsfigur. Uebrigens aber haben der Text, vielleicht auch die Sprache[17], ſowie die Aufgabe ein glänzendes Muſikſtück zu liefern, ihren Einfluß nicht verläugnet, die Muſik iſt vorwiegend ſteif und kalt, mitunter geſchmacklos. Zwar was uns jetzt ſo erſcheint, beſonders die langen Paſſagen, mit denen die Arien geſchmückt ſind, der Zuſchnitt der pompöſen oder galanten Melodien in denſelben, hat wahrſcheinlich damals am meiſten Beifall gefunden, und die allerdings ſtaunenswerthe Sicherheit und Fertigkeit in der Behandlung derſelben mag derzeit vielen als ein Beweis originaler Productionskraft gegolten haben, die wir grade hierin nicht finden können. Ganz fehlen ſolche Beweiſe auch hier nicht und zwar zeigt ſich eigenthümliches Talent an den Stellen, die eine einfache Empfindung ausdrücken, was gewiß charakteriſtiſch

---

17) Im Schreiben des Textes macht Mozart mitunter Fehler, woraus man ſieht, daß er im Lateiniſchen nicht ganz ſicher war. — Ein kleines Billet vom Jahr 1769, das im ſtädtiſchen Muſeum zu Salzburg aufbewahrt wird, zeigt daß er damals eifrig damit beſchäftigt war. Ich theile es wörtlich mit:

Freundin!

Ich bitte um verzeihung, daß ich mir die freyheit nehme, ihnen mit etlichen zeilen zu plagen; aber weil ſie geſtern ſagten, ſie können alle ſachen verſtehen, ich mag ihnen lateiniſch herſchreiben was ich will, ſo hat mich der vorwiz überwunden, ihnen allerhand lateiniſche worte zeilen herzuſchreiben. haben ſie die gütte für mich, daß wenn ſie ſelbige worte aufgeleſet, ſo ſchicken ſie durch ein Hagenauermenſch die antwort zu mir, dan unſer mandel kann nicht warten. (aber ſie müſen mir auch mit einem brief antworten.)

Cuperem scire, de qua causa, à quam plurimis adolescentibus otium usque adeo aestimetur, ut ipsi se nec verbis, nec verberibus, ab hoc sinant abduci.

Wolfgang
Mozart.

Digitized by Google

für einen jugendlichen Künſtler iſt, der das wahr und eigenthümlich ausſprach, was ihn unmittelbar berührte. So iſt gleich im erſten Chor ein kleines Solo (G dur ¾), welches in ſeiner ausdrucksvollen Einfachheit faſt an ähnliche Sachen bei Gluck erinnert. Dann findet ſich in dem Duett zwiſchen Melia und Oebalus eine lange, gut geführte Cantilene, welche durchaus nicht ohne Schönheit und Ausdruck iſt und auch durch eine eigenthümliche Inſtrumentation gehoben wird. Die erſte Violine gedämpft führt die Melodie, die zweite Violine und der Baß begleiten pizzicato, 2 Bratſchen coll' arco, zu denen noch 2 Hörner treten. Aus der ſonſt ſehr einfachen Orcheſterbegleitung — außer dem Streichquartett ſind zwei Oboen und zwei Hörner angewendet — hebt ſich dieſe Zuſammenſtellung der Inſtrumente ſchon ſehr bedeutend hervor, obgleich ſie nicht etwa von Mozart erfunden iſt, der überhaupt die gewohnten Formen und Mittel nicht überſchritt. Am meiſten dramatiſcher Charakter ſpricht ſich in dem Duett zwiſchen Melia und Apollo aus, dem einzigen Muſikſtück, in welchem eine bewegte Situation und contraſtirende Stimmungen zur Darſtellung kommen. Das hat denn auch auf die Compoſition eingewirkt, welche in der That nicht ohne dramatiſche Lebendigkeit iſt. Die Recitative ſind hier nicht, wie in der Paſſionscantate, durch charakteriſtiſchen Ausdruck ausgezeichnet, ſondern zwar ſehr fließend und gewandt aber ganz in der gewöhnlichen Weiſe des Recitativo secco in italiäniſchen Opern behandelt. Zum Theil iſt das wohl durch den Text veranlaßt, der ihn nicht in gleicher Weiſe zu einem lebhaften Ausdruck der Empfindung anregte, noch mehr aber trug wohl die Einſicht oder das Gefühl dazu bei, daß dem Dialog einer Oper nicht der accentuirte Ausdruck des Gefühls zukomme wie der geſteigerten lyriſchen Betrachtung einer Cantate.

Digitized by Google

7.

Die gegen Ende des Jahrs 1767 bevorstehende Vermählung der Erzherzogin Maria Josepha mit dem König Ferdinand von Neapel gab ohne Zweifel die Veranlassung daß L. Mozart Anfang September dieses Jahrs mit seiner ganzen Familie nach Wien reiste: er durfte hoffen unter den günstigsten Verhältnissen, vor dem glänzendsten Publicum zu bewähren, welche Fortschritte sein Sohn gemacht habe[1].

Sie machten ihre Reise rasch ab; in Lambach mußten sie beim Prälaten zu Mittag speisen, und als sie im Kloster Mölk einkehrten wurde Wolfgang vom Organisten erkannt, da er die Orgel versuchte.

In Wien wollte es ihnen nicht gleich glücken. An den Hof konnten sie nicht gelangen, da die Prinzessin Josepha von den Blattern befallen wurde, an denen sie bald darauf starb; natürlich wurde es ihnen dadurch auch unmöglich gemacht, in den vornehmen Familien zu welchen sie Zutritt erlangten, sich hören zu lassen. Vor den Blattern, die immer heftiger um sich griffen, flüchtete auch Mozart Ende October mit seinen Kindern nach Olmütz[2]; allein beide, zuerst Wolfgang, dann Mariane, wurden hier von denselben ergriffen.

---

1) Auch für diese Reise sind die Auszüge aus L. Mozarts Briefen bei Nissen so ziemlich unsere einzige Quelle.

2) Schon von Paris aus schrieb L. Mozart: „Die Leute wollen mich alle bereden, meinem Buben die Blattern einpfropfen zu lassen. Ich aber will Alles der Gnade Gottes überlassen. Es hängt Alles von seiner göttlichen Gnade ab, ob er dies Wunder der Natur, welches er in die Welt gesetzt hat, auch darin erhalten oder zu sich nehmen will" (22. Febr. 1764). Dies ist für die Zeit charakteristisch, denn sonst war es nicht L. Mozarts Weise auf Gott zu vertrauen und die Hände in den Schooß zu legen. In Paris aber war das Inoculiren der Blattern Modesache geworden, seitdem der Herzog von Orleans 1756 mit seinen Kindern den Anfang gemacht hatte.

Digitized by Google

Graf Leopold Anton von Podſtatzky, Domdechant von Olmütz und Domherr von Salzburg (weshalb Mozart ihm bekannt war) erbot ſich gegen den bekümmerten Vater die ganze Familie bei ſich aufzunehmen, weil er — ein ſeltener Fall — dieſe Krankheit nicht fürchtete[3]. In der Domdechantei, unter ſorgſamer Pflege und ärztlicher Behandlung, überſtanden die Kinder glücklich die Blattern, die ſo heftig auftraten, daß Wolfgang neun Tage blind da lag. Da er noch mehrere Wochen nach der Geneſung ſeine Augen ſchonen mußte und ihm dabei die Zeit lang wurde, pflegte der erzbiſchöfliche Caplan Hay, ſpäter Biſchof von Königsgrätz, der die Familie täglich beſuchte, ihn mit Kartenkunſtſtücken zu unterhalten, die der Knabe mit Eifer und Geſchick ihm ablernte. Mit ebenſo großer Lebhaftigkeit wurde in dieſer Mußezeit die Gelegenheit benutzt um Fechten zu lernen, wie denn Mozart für alle körperlichen Uebungen große Neigung und Gewandtheit hatte und auch in ſpäteren Jahren am Tanzen Reiten und Billardſpielen ein leidenſchaftliches Vergnügen fand.

3) „Sie ſehen ſchon" ſchreibt L. Mozart „daß mein Leibſpruch wahr iſt in te domine speravi, non confundar in aeternum. Ich überlaſſe Ihnen zu betrachten, wie wunderbarlich wir durch unſer Schickſal nach Olmütz gezogen worden ſind, und wie außerordentlich es iſt, daß Graf P. aus eigenem Triebe uns mit einem Kinde aufgenommen hat, das die Blattern bekommen ſollte. Ich will nicht melden mit was für Güte Gnade und Ueberfluß wir in Allen bedient ſind; ſondern ich will nur fragen, wie viele es etwa noch dergleichen geben möchte, die eine ganze Familie mit einem Kinde, das in ſolchen Umſtänden iſt, und noch dazu aus eigenem Triebe der Menſchenliebe in ihre Wohnung aufnehmen würden. Dieſe That wird dem Grafen in der Lebensgeſchichte unſeres Kleinen, die ich ſeiner Zeit in den Druck geben werde, keine geringe Ehre machen, denn hier fängt ſich auf eine gewiſſe Art eine neue Zeitrechnung ſeines Lebens an." Ich halte es für Pflicht ſein Wort ſoweit es möglich iſt durch den Abdruck dieſer Zeilen einzulöſen.

Digitized by Google

Auf der Rückreiſe nach Wien hielten ſie ſich in Brünn vierzehn Tage auf. Hier fanden ſie beim Grafen Franz Anton Schrattenbach, dem Bruder des Erzbiſchofs Sigismund von Salzburg, der ſie ſchon auf der Hinreiſe zu einem Concert hatte veranlaſſen wollen, die beſte Aufnahme und der geſammte hohe Adel in Brünn bewies ihnen eine „ſonderbare Achtung."

In Wien aber, wo ſie Anfangs Januar 1768 wieder eintrafen, fanden ſie Schwierigkeiten über Schwierigkeiten. Zwar bei Hofe erhielten ſie jetzt Zutritt ehe ſie nur ſelbſt daran dachten. Die Kaiſerin Maria Thereſia erfuhr kaum von der gefährlichen Krankheit, welche die früher von ihr bewunderten Kinder ausgeſtanden hatten, als ſie die Familie zu ſich beſcheiden ließ. Der Kaiſer ſelbſt kam in das Vorzimmer und führte ſie zu ſeiner Mutter, bei welcher ſie außer dem Erzherzog Albert und den Erzherzoginnen Niemand antrafen. Zwei Stunden mußten ſie in dieſem Familienkreiſe verweilen. Die Kaiſerin, als eine echte Frau und Mutter, unterhielt ſich auf das Vertraulichſte mit der Frau Mozart, ließ ſich von ihr in allem Detail von der Krankheit der Kinder und von ihren großen Reiſen erzählen, drückte ihr theilnehmend die Hände und ſtreichelte ihr die Wangen, während der Kaiſer mit Wolfgang und dem Vater ſich über Muſik und viele andere Dinge unterhielt und „der Nannerl ſehr oft die Röthe ins Geſicht trieb." Dieſe außerordentliche Leutſeligkeit war ehrenvoll und erquickend für die patriotiſchen Herzen der Familie Mozart, aber einträglich wurde ſie nicht. Die Kaiſerin beſchenkte ſie mit einer ſchönen Medaille von geringem Werth; da ſie ſeit dem Tode ihres Gemahls weder Oper noch Comödie mehr beſuchte und auch keine Muſik bei ſich hielt, ſo konnte eine Aufforderung bei Hofe zu ſpielen nur vom Kaiſer ausgehen. Allein Joſeph, der mit ſeinen Beſtrebungen Aufwand und Luxus einzuſchränken in ſeinem eigenen

Digitized by Google

Haushalt den Anfang machte, zeigte sich wenig geneigt gegen Künstler eine Freigebigkeit zu beweisen, die man früher von fürstlicher Gnade und fürstlichem Glanz unzertrennlich hielt, und machte durch seine Sparsamkeit nicht allein L. Mozart unzufrieden. Der Adel folgte dem Beispiel des Hofes und vermied es einen verschwenderischen Glanz an den Tag zu legen, weil man sich dem Kaiser dadurch gefällig machte. Während des Faschings war das einzige Vergnügen das Tanzen: Bälle und Redouten drängten sich; allein während früher die vornehmen Familien sich in glänzenden Gesellschaften überboten, bei denen fast regelmäßig sich auch ausgezeichnete Virtuosen producirten, wurden die Bälle jetzt in öffentlichen Sälen auf gemeine Unkosten gegeben[4]. Unter solchen Umständen half es Mozart nicht Viel daß er bei den angesehensten Männern und einflußreichsten Musikfreunden gut empfohlen war, dem Fürsten Kaunitz, dem Oberst-Stallmeister Graf v. Dietrichstein, der Alles beim Kaiser galt, dem Fräulein Josepha Guttenberg, „die das linke Auge der Kaiserin war", dem Herzog vom Braganza[5], dem Leibarzt L'Augier[6].

---

4) Mozart deutet an, daß bei dieser Einrichtung der Hof noch seinen Vortheil hatte, indem er alle Tänze Redouten Bälle und Spektakel verpachtete und so den Nutzen mit den Pächtern theilte.

5) Johann Carl Herzog von Braganza, war viel gereiset und hatte als Volontair in der österreichischen Armee mehrere Feldzüge mitgemacht; als vortrefflicher Kenner der Musik und guter Gesellschafter durch Lebhaftigkeit und scherzhafte Einfälle wird er von Burney gerühmt (Reise II S. 189). Gluck widmete ihm seine Oper Paride ed Elena (1770) und erklärte in der berühmten Dedication er suche in ihm nicht sowohl einen Gönner als einen Richter, der ein gründlicher und geschmackvoller Kenner der Kunst und frei von Vorurtheilen sei.

6) L'Augier wird ebenfalls von Burney (II S. 182 ff.) als ein Mann von umfassenden Kenntnissen, namentlich großer Geschicklichkeit und feinem Urtheil in der Musik gerühmt. Auf seinen Reisen hatte er viel gehört, mit

Digitized by Google

Dazu kam noch beſonderes Mißgeſchick z. B. daß der Fürſt Kaunitz, deſſen bis zum Lächerlichen getriebene Aengſtlichkeit für ſeine Geſundheit bekannt genug iſt, Wolfgang keinen Zutritt bei ſich geſtatten wollte, weil in ſeinem Geſicht noch die von den Blattern zurückgebliebenen rothen Flecken ſichtbar waren.

Ueberhaupt aber war das Publicum in Wien damals nicht eben für die Kunſt empfänglich. L. Mozart giebt von demſelben folgende Charakteriſtik. „Daß die Wiener in genere zu reden nicht begierig ſind Ernſthaftes und Vernünftiges zu ſehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närriſches Zeug, Tanzen, Teufel, Geſpenſter, Zaubereien, Hanswurſte, Lipperl, Bernardon, Heren und Erſcheinungen ſehen wollen, iſt eine bekannte Sache und ihre Theater beweiſen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensbande, wird wegen einer hanswurſtlichen Zote oder einfältigen Spaßes mit den Händen klatſchen, lachen, daß er faſt aus dem Athem kömmt, hingegen bei der ernſthafteſten Scene, bei der rührendſten und ſchönſten Action und bei den ſinnreichſten Redensarten mit einer Dame ſo laut ſchwatzen, daß andere ehrliche Leute kein Wort verſtehen.“ Man kann ſich denken, weshalb L. Mozart nicht geneigt war den Wienern zu ſchmeicheln; vergegenwärtigt man ſich aber welche Anſtrengungen damals Sonnenfels und die Gleichgeſinnten machten, um den Erbärmlichkeiten der Hanswurſtiaden, die Alles beherrſchten, ein Ende zu machen[7], ſo wird man ſeine

beſonderem Intereſſe für Nationalmelodien, und viele Bekanntſchaften gemacht, ſo daß er als eine lebendige Geſchichte der neuern Muſik gelten konnte. Sein Haus war der Sammelplatz der vornehmen und gebildeten Welt und mit der größten Gefälligkeit ſuchte er Künſtlern und Gelehrten ſeine ausgebreiteten Verbindungen nutzbar zu machen.

7) Man vgl. die allgemeine Darſtellung bei Gervinus Geſch. der poet.

Digitized by Google

Charakterzüge nicht übertrieben finden. Und doch hat er das Hauptvergnügen der damaligen Wiener, die barbariſchen Thierhetzen, nicht einmal erwähnt. So begreift man, daß das Publicum, welches für die Virtuoſität eines Wunderkindes geſchwärmt hatte, für die Entwickelung des Künſtlers in demſelben wenig Intereſſe hatte.

Zu dieſer paſſiven Gleichgültigkeit des Publicums geſellte ſich der active Brod- und Handwerksneid der unzähligen Muſiker und Virtuoſen, welche ebenfalls die ſtaunenswerthen Productionen des Wunderkindes mit ganz anderen Empfindungen betrachtet hatten, als ihnen jetzt die mit den Jahren fortgeſchrittenen Leiſtungen des heranwachſenden Knaben erregten, der ſich bereits als ebenbürtiger Rival in ihre Reihen ſtellte. „Ich erfuhr" ſchreibt L. Mozart „daß alle Clavieriſten und Componiſten in Wien ſich unſerm Fortgange widerſetzten, ausgenommen der einzige Wagenſeil, der aber, da er krank iſt, wenig oder nichts für uns thun kann. Die Hauptmarime dieſer Leute war, alle Gelegenheit uns zu ſehen und die Wiſſenſchaft des Wolfgangerl einzuſehen ſorgfältig zu vermeiden. Und warum? damit ſie bei den ſo vielen Fällen, wo ſie gefragt würden, ob ſie dieſen Knaben gehört haben und was ſie davon halten, allezeit ſagen könnten, daß ſie ihn nicht gehört haben und daß es unmöglich wahr ſein könnte; daß es Spiegelfechterei und Harlekinade wäre; daß es abgeredte Sachen wären, da man ihm Sachen zu ſpielen gebe, die er ſchon kenne, daß es lächerlich ſei zu glauben, er componire. Sehen Sie, deswegen fliehen ſie uns. Denn wer geſehen

---

National-Litteratur IV S. 384 ff. Devrient Geſch. der deutſchen Schauſpielkunſt II S. 191 ff. und ſehe z. B. wie ſich Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 157 f. 191 f. oder in einem Briefe an Klotz I S. 2 ff.) in demſelben Jahr 1768 äußert.

Digitized by Google

und gehört hat kann nicht mehr so reden ohne sich in Gefahr zu setzen seine Ehre zu verlieren. Einen von dieser Art Leuten habe ich in das Garn bekommen. Wir hatten mit Jemand abgeredet uns in der Stille Nachricht zu geben wenn er zugegen wäre. Er sollte aber dahin kommen um dieser Person ein recht außerordentlich schweres Concert zu überbringen, welches man dem Wolfgangerl vorlegen sollte. Wir kamen also dazu und er hatte hiemit die Gelegenheit sein Concert von dem Wolfgangerl so wegspielen zu hören, als wüßte er es auswendig. Das Erstaunen dieses Compositeurs und Clavieristen, die Ausdrücke, deren er sich in seiner Bewunderung bediente, gaben uns Alles zu verstehen, was ich Ihnen oben angezeigt habe. Zuletzt sagte er: Ich kann als ein ehrlicher Mann nicht anders sagen, als daß dieser Knabe der größte Mann ist, welcher dermalen in der Welt lebt: es war unmöglich zu glauben."

Allein eine einzelne Genugthuung der Art konnte gegen die im Stillen arbeitende neidische Verkleinerungssucht nicht viel ausrichten. Da kam vom Kaiser selbst ein Vorschlag, dessen Ausführung geeignet war die außerordentliche Befähigung Wolfgangs im glänzendsten Lichte zu zeigen. Er forderte ihn auf eine Oper zu componiren und bemerkte dabei, er würde ihn gern selbst am Klavier dieselbe dirigiren sehen. Mit gleichem Eifer gingen Sohn und Vater auf diesen Wunsch ein, um so mehr, als ein glücklicher Erfolg der Oper nicht nur für Wien ihren Ruf feststellte, sondern dem jungen Künstler den Weg nach Italien und auf die dortigen Bühnen bahnte. Der Kaiser gab dem Theaterunternehmer Affligio seinen Wunsch zu erkennen; L. Mozart, der wohl wußte daß das Schicksal einer Oper hauptsächlich von den Darstellern abhängt, verstand es die Sänger und Sängerinnen für eine Oper zu gewinnen, die jedenfalls durch die Jugend des Com-

Digitized by Google

poniſten eine ungewöhnliche Theilnahme des Publicums zu erwarten hatte, ſo daß ſie ihrerſeits in Affligio drangen, dem jungen Componiſten eine Oper zu übertragen. In der That erklärte er ſich bereit und ſchloß einen Contract ab, die Oper aufzuführen und mit 100 Ducaten zu honoriren.

Da die Sänger und Sängerinnen, welche für die opera seria engagirt waren, ſehr mittelmäßig waren[8], dagegen die der opera buffa vortrefflich[9], ſo daß ſogar „die traurige Gluckſche Oper Alceſte“[10] von den Sängern der opera buffa

8) Schon am 29. Sept. 1767 berichtete L. Mozart: „Die Oper von Haſſe — es war Partenope — iſt ſchön, aber die ſingenden Perſonen ſind NB. für eine ſolche Feſtivität gar nichts Beſonderes. Sign. Tibaldi iſt der Tener und Sign. Raucini von München der beſte Caſtrat, Prima Donna die Sign. Deiberin, eines wieneriſchen Hofvirtuoſen Tochter.“ Das Urtheil über Eliſ. Teyber (Täuber, Teiber) erklärt ſich wohl daraus, daß ſie damals wie es ſcheint zuerſt auftrat. Sie war eine Schülerin von Haſſe und der Teſi, wurde dann Kammerſängerin beim Prinzen von Hildburghauſen (Hiller wöch. Nachr. 1 S. 98), und ſang im Jahr 1768 mit Beifall in Neapel; Metaſtaſio opp. post. III p. 45: «Benchè sicurissimo del distinto merito della mia valorosa signora Täuberin, son oltre modo contento, che le pur troppo talvolta capricciose vicende teatrali non l'abbiano costì punto scemato. Me ne congratulo con la medesima e con l'intelligenza di chi le rende giustizia.» Sie war ſpäter in Petersburg und kam von da mit ſo geſchwächter Geſundheit zurück, daß ihr das Singen gänzlich verboten wurde (Burney Reiſe II S. 237); im Jahr 1788 trat ſie aber mit großem Beifall wieder in Wien auf (Müller Abſchied von der Bühne S. 261).

9) Als Sängerinnen werden genannt die berühmte Antonia Bernasconi, Sign. Eberhardi, Sign. Clementine Baglioni —; als Sänger Caribaldi, Caratoli, Poggi (ſpäter in Braunſchweig), Laſchi, Polini. Eine eingehende Charakteriſtik derſelben giebt Sonnenfels geſ. Schr. V S. 290 ff.

10) Bei der entſchiedenen Vorliebe, welche L. Mozart für die italiäniſche Muſik hatte, läßt ſich das Vorurtheil begreifen, mit welchem er die von Gluck eingeſchlagene Richtung anſah. Vielleicht erklärt es ſich daraus daß er Gluck zu denen rechnete, welche ſeinem Sohne abgeneigt und ſeinem Aufkommen hinderlich waren. So ſchreibt er: „Ich habe ſogar den Gluck

Digitized by Google

ausgeführt wurde[11], so bestimmte man sich für eine opera bussa, deren Text der damals angesehene Dichter Luigi Coltellini[12] lieferte. Es war La finta semplice in 3 Acten.

---

auf unsere Seite gebracht, so zwar, wenn es ihm auch nicht gänzlich von Herzen geht, daß er es nicht darf merken lassen, denn unsere Protectoren sind auch die seinigen"; und später gradezu: „Unter dieser Zeit haben alle Componisten, darunter Gluck eine Hauptperson ist, Alles untergraben um den Fortgang dieser Oper zu hindern." Es ist begreiflich, wenn Gluck bei der Entschiedenheit mit der er seinen Weg ging für das jugendliche Genie Mozarts sich weniger lebhaft interessirte als dem Vater recht und billig schien, und nach dem was Burney (Reise II S. 188 ff.) über die gewöhnlich wenig verbindlichen Formen seines Umgangs sagt kann man sich denken, daß L. Mozart sich dadurch abgestoßen gefühlt hat, auch ist zu bedenken daß die Parteien von Hasse und Metastasio, Gluck und Calsabigi einander schroff gegenüberstanden (Burney Reise II S. 172), so daß wer von der einen Seite her begünstigt wurde, von der anderen her Anfechtung zu erwarten hatte: allein Neid und Intrigue gegen ein aufstrebendes Talent sind mit Glucks stolzem und grabem Charakter unvereinbar. Zwar L. Mozart hielt auch später an seinem Mißtrauen gegen Gluck fest; allein wir werden sehen, daß dieser mit Wolfgang während seines Aufenthalts in Wien in durchaus freundschaftlichem Verhältniß stand.

11) Alceste wurde in Wien am 16. December 1767 aufgeführt; die Bernasconi erregte das größte Aufsehen als Alceste, den Admet aber sang Tibaldi. Daß man auch im Publicum vielfach urtheilte wie L. Mozart sieht man aus dem was Sonnenfels (ges. Schr. V S. 155 f.) als Gespräche anführt die bei der Aufführung der Alceste nicht auf dem Paradies sondern im adlichen Parterre zu hören waren: „Das ist erbaulich! neun Tage ohne Schauspiele und am zehnten ein De profundis. — Wie? ich denke, hier ists auf Thränen angesehen? kann sein daß ich welche vergieße — aus langer Weile. — Nein, das heißt sein Geld weggeworfen! eine vortreffliche Ergötzung, eine Närrin die für ihren Mann stirbt!"

12) Er war damals „Theatraldichter" in Wien, später kaiserlicher poeta am Hofe zu Petersburg und folgte in seinen dramatischen Dichtungen der Weise des Metastasio, der ihm in einigen Briefen große Complimente macht (opp. post. II p. 278. 290), vgl. Arteaga le rivoluzioni del teatro musicale italiano III p. 126 (II S. 397 d. Ueb.). Er ist der Ba-

Digitized by Google

Wolfgang machte ſich ſogleich an die Arbeit, damit die Oper zu Oſtern gegeben werden könnte; nach Vollendung des erſten Actes wurde er den Sängern mitgetheilt, welche ihre völlige Zufriedenheit und Bewunderung ausſprachen. Allein der Dichter machte Aufenthalt, indem er die Veränderungen mit dem Text, welche Componiſt und Darſteller wünſchten, ſo langſam vornahm, daß er erſt nach Oſtern damit fertig wurde. Mozart ließ ſich das nicht anfechten, componirte mit Luſt und Eifer, ſchrieb neue Arien, wenn es verlangt wurde und hatte bald die anſehnliche Partitur von 25 Nummern, 558 Seiten in drei Theilen vollendet.

Indeſſen wurde gegen die Aufführung der Oper bald von vielen Seiten her intriguirt. Der Gedanke einen zwölfjährigen Knaben an dem Flügel dirigiren zu ſehen, an welchem man Gluck zu ſehen gewohnt war, war für viele entwürdigend und man wußte dies geltend zu machen. Die Muſik wurde auf alle Weiſe im Voraus verdächtigt, „ſie ſei keinen blauen Teufel werth, ſie ſei nicht auf die Worte und wider das Metrum geſchrieben, indem der Knabe nicht genug von der italiäniſchen Sprache verſtehe.“ Als der Vater dagegen an anſehnlichen Orten „den Muſikvater“ Haſſe[13] und Metaſtaſio veranlaßte zu erklären, dreißig Opern ſeien in Wien aufgeführt worden, die in keinem Stücke der des Knaben gleich kämen, welche ſie beide in hohem Grade bewunderten, kehrte man den Spieß um. Die Compoſition, hieß es nun,

---

ter der Sängerin, welche wir ſpäter in Mozartſchen Opern beſchäftigt finden werden.

13) Der Ausdruck iſt charakteriſtiſch für die Stellung, welche der wegen ſeines Ruhmes ebenſo verehrte, als ſeiner freundlichen und anerkennenden Milde wegen geliebte Haſſe in Wien einnahm. So hieß Haydn ſpäter allgemein in der Künſtlerwelt Papa Haydn.

Digitized by Google

ſei nicht von Wolfgang, der ſo etwas gar nicht vermöge, ſondern vom Vater. Auch gegen dies Gerede wußte er Rath. In großen Geſellſchaften beim Fürſten Kaunitz, dem Herzog von Braganza, dem Kapellmeiſter Bono, bei Metaſtaſio und Haſſe, ließ er einen beliebigen Band von Metaſtaſio aufſchlagen und Wolfgang die erſte beſte Arie ſogleich mit Orcheſterbegleitung componiren und niederſchreiben — eine Probe, die wenigſtens an der techniſchen Fertigkeit und Sicherheit keinen Zweifel übrig ließ [14].

Trotz aller Gegenanſtrengungen L. Mozarts wirkten die unausgeſetzten Schwätzereien der gegen die Oper „empörten Muſikhölle“ endlich da wo ſie am wirkſamſten waren, bei den Künſtlern, welche ſie darſtellen ſollten. Das Orcheſter wurde aufgehetzt ſich nicht von einem Knaben dirigiren zu laſſen; die Sänger, obgleich ſie ſich mit der Muſik, als einer auch für ſie dankbaren zufrieden erklärt hatten [15], fingen an für den Erfolg der Oper beim Publicum zu fürchten, als ſie ſahen mit welchem Eifer gegen dieſelbe gearbeitet wurde; nun wurde es ihr Intereſſe die Aufführung zu hintertreiben, und ſie ſprachen daher wo es thunlich ſchien ebenfalls mit Achſelzucken über die Compoſition [16]. Jetzt wurde es auch dem Impresario Affligio — einem Manne der für die Kunſt gar keinen Sinn

14) Niemtſchek beſtätigt dies ebenfalls durch das Zeugniß mehrerer „verehrungswürdiger Perſonen, welche bei ſolchen Proben gegenwärtig geweſen waren.“

15) Wenn man die einzelnen Partien der Oper mit der von Sonnenfels gegebenen Charakteriſtik der Sänger zuſammenhält, ſo kann man ſie mit Sicherheit vertheilen und muß es bewundern, wie der Knabe ſo treffend die Individualität der Künſtler zu beurtheilen und zu benutzen verſtand.

16) L. Mozart beklagt ſich bitter über die Doppelzüngigkeit der Sänger, von denen mancher kaum die Noten kenne und alles nach dem Gehör lernen müſſe, — wie dies von Caribaldi die ſcherzhafte Anecdote bei Moſel

Digitized by Google

hatte und allein auf seinen Vortheil bedacht war[17] — bedenklich ob die Aufführung der Oper, die er wohl hauptsächlich nur übernommen hatte, weil er von dem Knabenalter des Componisten eine besondere Anziehungskraft auf das Publicum hoffte, ihm nicht etwa Schaden bringen könnte. Er schob sie daher unter allen möglichen Vorwänden und mit den besten Versprechungen von Ostern bis Pfingsten, dann bis zur Rückkehr des Kaisers aus Ungarn und so weiter auf, ließ dabei eine Oper nach der andern einstudiren und so oft ihm L. Mozart den Befehl abzwang, die Oper zu copiren und zu probiren, wurde derselbe heimlich widerrufen. Durch den Einfluß des Hofes — denn der Kaiser fuhr fort sich für die Oper zu interessiren und fragte bei verschiedenen Gelegenheiten Wolfgang, wie weit er mit derselben sei — war nichts zu erreichen, weil Affligio demselben gegenüber eine vollständig unabhängige Stellung hatte[18], und L. Mozart blieb daher

(Salieri S. 37 ff.) zeigt — gegen Graf Zeil, der glaube alle Musici seien für Wolfgang eingenommen, weil er nach dem Aeußern urtheile und ihm „die innerliche Bosheit dieser Bieher" nicht bekannt sei.

17) Der Italiäner Affligio, ein Abenteurer und Spieler, der sich ein Officierspatent erschwindelt und es bis zum Oberstleutnant gebracht hatte, übernahm die Impresa am 16. Mai 1767 (Müller zweit. Nachr. I S. 13), in welcher er durch die traurige Rolle, welche er im Kampfe des regelmäßigen Schauspiels gegen die Hanswurstiaden mehr als einmal spielte, seinen Namen verewigte. Von seinem Kunstsinne zeugt der von Müller (Abschied S. 72 f.) erzählte Zug, daß er, als in der Thierhetze zwei Ochsenfänger ihr Probestück an einem ungarischen Stier machten, zu einem Freunde sagte: „Sehen Sie, diese Hunde sind mir lieber als Aufrene und Reuville" (zwei vortreffliche Schauspieler). Und diese begünstigte er! Er kam zuletzt als Fälscher ins Zuchthaus (Carpani le Haydine p. 82).

18) Affligio hatte das Theater in Pacht und mußte alle Kosten tragen, welche dasselbe erforderte; auch hatte der Kaiser und die kaiserliche Familie freien Entritt. Affligio, der dem Adel und namentlich dem Fürsten Kau-

Digitized by Google

nichts übrig als Schritt vor Schritt die Ausflüchte Affligios zu beseitigen. Als dieser endlich keinen Ausweg mehr hatte, erklärte er L. Mozart, er werde die Oper geben, wenn er darauf bestehe, aber nicht zu seiner Freude; denn er werde dafür sorgen daß sie durchfalle und ausgepfiffen werde. Nach diesem Versprechen, das sicher gehalten worden wäre, blieb nichts anderes übrig als auf die Aufführung der Oper zu verzichten. L. Mozart reichte zwar um seine Ehre zu retten beim Kaiser am 21. Sept. eine Klageschrift gegen Affligio ein[19], und Graf Spork[20] wurde mit der Untersuchung beauftragt, allein daß sie keinen Erfolg haben würde ließ sich voraussehen.

Drei Vierteljahr war die Angelegenheit hingeschleppt worden und L. Mozart hatte mit seiner Familie die ganze Zeit über in Wien leben müssen; fast allein von den Ersparnissen der früheren Reise, denn seine dortigen Einnahmen waren geringfügig und den Gehalt, welchen er in Salzburg als Instructor in der Violine im fürstlichen Capellhause und erster

---

nitz versprochen hatte, das im Jahr 1766 abgeschaffte französische Schauspiel wieder einzuführen, that dies im Jahr 1768. Nun wollte man wissen, wie L. Mozart erzählt, daß ihn das französische Schauspiel 70000 Gulden koste und er dabei erheblichen Schaden leide. Der Fürst Kaunitz, dem er deshalb anliege, und der ihm wider Wissen und Willen des Kaisers diese Bedingung auferlegt habe, sei mit einem Versuch den Kaiser zu bestimmen, sich an den Kosten des französischen Schauspiels zu betheiligen, gescheitert. Bei so gespannten Verhältnissen konnte daher auf diesem Wege nicht auf Affligio gewirkt werden.

19) Sie ist in der Beilage IV mitgetheilt.

20) Joh. Wenzel Graf von Spork war im Jahr 1764, da Graf Durazzo, der Gönner Glucks, als k. k. Botschafter nach Venedig gesandt wurde, an dessen Stelle zum Hof- und Kammer-Musik-Director ernannt worden, und verwaltete diesen Posten bis 1775. Er war ein eifriger Freund der Musik, welche er auch selbst übte, und später in Prag, wo er 1803 starb, mit Einsicht förderte.

Digitized by Google

Geiger erhielt, hatte man während seiner immer länger dauernden Abwesenheit eingezogen[21]. Er war zu stolz um durch den Einfluß seines Gönners, des Grafen Schrattenbach, Bruders des Erzbischofs, sich die Fortzahlung eines Gehalts zu erbetteln den er, so lange er sein Amt in Salzburg nicht verrichtete, „nach dem gewissesten Ausspruche der meisten dasigen Hofleute" nicht verdiente; allein er mußte darauf bedacht sein sich, so lange es anging, seine dortige Stellung wenigstens für die Zukunft zu erhalten, und ein «bruit» der ihm gemeldet wurde schien selbst diese in Zweifel zu stellen. Und allerdings läßt es sich begreifen, daß man in Salzburg, wo es an Gegnern und an Aspiranten auf seine Stellen nicht fehlte, mit Erfolg und nicht ohne scheinbare Berechtigung auf seine Entlassung hinarbeitete; wobei man sich auch nicht scheute von dem großen Gewinne Mozarts bei seinem Aufenthalt in Wien zu reden, da Wolfgang für die Oper 2000 Gulden erhalte. Er sucht daher sein langes Verweilen in Wien vor dem Erzbischof zu rechtfertigen, indem er darauf hinweist daß er das treulose Verfahren Affligios nicht hätte voraussehen können, nun aber gezwungen sei die Aufführung

21) Der Bescheid des Oberst-Hofmeisters lautet also:

Per espresso comando di S. A. R^ma. devo far sapere a V. S., qualmente il clementissimo Principe Padrone niente abbia in contrario, che il Sign. Mozart se ne possi restar fuori a suo piacimento sin tanto che vuole, ed inoltre gli passerà ancora questo mese di Marzo il suo salario; ma in avvenire, quando non sej attualmente presente in Salisburgo, sarà ben si mantenuto come prima nel suo servizio, ma durante la sua assenza non gli lascerà più correre il solito salario.

Dazu bemerkt L. Mozart „Sehen Sie welche Gnade! Ich kann nach meinem Belieben ausbleiben, wenn ich nur nicht begehre daß man mich bezahle. Ich bin sehr wohl damit zufrieden. Wenigstens kann ich ohne ferneren Vorwurf ausbleiben."

Digitized by Google

der Oper in Wien durchzusetzen, da sie als eine opera buffa durchaus auf die dortigen Verhältnisse und Kräfte berechnet sei und sonst nirgends aufgeführt werden könne. Wäre es eine opera seria so würde sie Wolfgang seinem gnädigsten Landesherrn zu Füßen legen und sich um Wien nicht weiter kümmern. Das schärfste Licht läßt er darauf fallen, daß die Ehre des Erzbischofs dabei verpfändet sei, daß von ihm angestellte, begünstigte und empfohlne Künstler nicht „Lügner, Charlatane und Leutebetrüger seien, die mit gnädigster Erlaubniß an fremde Orte gehen um den Leuten gleich Taschenspielern einen blauen Dunst vor die Augen zu machen", und daß er verpflichtet sei alles an seine und seines Sohnes Rechtfertigung zu setzen, weil es die ihres Fürsten sei; zumal vor Menschen „die, weil sie die Luft einer Stadt einschlucken wo der Sitz des Kaisers ist, Leute welche auswärtigen Fürsten dienen mit Verachtung anschauen und von auswärtigen Fürsten höhnisch und niederträchtig reden." Ja, er erkennt es für seine Pflicht als Christ in einer Zeit da man an allen Wundern zweifele auch die Ungläubigen durch ein so sichtbares Wunder, welches Gott in Salzburg habe lassen geboren werden, zu überzeugen und zu bekehren[22]. Wenngleich eine solche Auf-

22) „Wenn ich jemals schuldig bin, die Welt dieses Wunders halber zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man Alles was nur ein Wunder heißt lächerlich macht und allen Wundern widerspricht. Man muß sie demnach überzeugen; und war es nicht eine große Freude und ein großer Sieg für mich, da ich einen Voltairianer [Grimm] mit einem Erstaunen zu mir sagen hörte: Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder gesehen; das ist das erste. Weil nun aber dieses Wunder zu sichtbarlich und folglich nicht zu widersprechen ist, so will man es unterdrücken. Man will Gott die Ehre nicht lassen. Man denkt, es kömmt nur noch auf einige Jahre an, alsdann verfällt es ins Natürliche und hört auf ein Wunder Gottes zu sein. Man will es demnach den Augen der Welt entziehen;

Digitized by Google

faſſung der Denkart L. Mozarts keineswegs fern lag, ſo war doch das ſtarke Hervorheben derſelben wohl auch auf die etwas bigotte Frömmigkeit Erzbiſchofs Sigmund berechnet.

Trotz aller dieſer entmuthigenden Verhältniſſe ließ ſich aber L. Mozart in der Hauptſache nicht irre machen. Er hatte ein unerſchütterliches Vertrauen auf die Vorſehung, die ihn ſo oft augenſcheinlich mit Gewalt angetrieben oder zurückgehalten und ſtets alles zum Beſten geführt habe. Er bewährte daſſelbe durch ein ebenſo feſtes Vertrauen auf die künſtleriſche Begabung ſeines Sohnes, dem eine große Zukunft bevorſtehe, welche vorzubereiten ſeine Pflicht und Aufgabe ſei, und in deren Erfüllung erwies er ſich ebenſo ſtandhaft als klug. Ihr war er ſogar ſeine Stellung in Salzburg zu opfern bereit, als er erkannte daß die Oper in Wien der Wegweiſer nach Italien ſei und verzichtete willig auf ſeinen Gehalt um auch in dieſer Beziehung freier zu ſein[23]. Wie bitter er es auch empfand, daß er in Wien Verdruß und Kränkung erfuhr wie nie im Ausland, daß die Deutſchen einen Deutſchen zu unterdrücken ſuchten, dem fremde Nationen durch die größte

---

und wie würde es ſichtbarer als in einer großen volkreichen Stadt durch ein öffentliches Spektakel?"

23) „Es iſt dieſes dasjenige, was mir eine Erlaubniß zur Reiſe nach Italien erleichtert, eine Reiſe, die, wenn man alle Umſtände erwäget, nicht mehr kann verſchoben werden und dazu ich vom Kaiſer ſelbſt allen Vorſchub in alle kaiſerlichen Staaten und nach Florenz und Neapel habe. Oder ſollte ich vielleicht in Salzburg ſitzen, in leerer Hoffnung nach einem beſſeren Glücke ſeufzen, den Wolfgangerl groß werden und mich und meine Kinder bei der Naſe herumführen laſſen, bis ich zu Jahren komme, die mich eine Reiſe zu machen verhindern, und bis der Wolfgangerl in die Jahre und den Wachsthum kömmt, die ſeinen Verdienſten die Verwunderung entziehen? Soll mein Kind durch die Oper in Wien den erſten Schritt umſonſt gethan haben und nicht auf dem einmal ſo breit gebahnten Wege mit ſtarken Schritten forteilen?"

Digitized by Google

Bewunderung Gerechtigkeit hatten wiederfahren laſſen, ſo verlor er doch allen Verläumdungen und Intriguen gegenüber nie die Geduld noch die Beſinnung. „So muß man ſich in der Welt durchraufen“; ſchreibt er „hat der Menſch kein Talent, ſo iſt er unglücklich genug; hat er Talent, ſo verfolgt ihn der Neid nach dem Maße ſeiner Geſchicklichkeit. Allein mit Geduld und Standhaftigkeit muß man die Leute überzeugen daß die Widerſacher boshafte Lügner, Verläumder und neidiſche Creaturen ſind, die über ihren Sieg in die Fauſt lachen würden, wenn man ſich erſchrecken oder ermüden ließe.“

8.

Wie großen Antheil wir auch an der Zähigkeit und Klugheit nehmen, mit der L. Mozart die Aufführung der Oper ſeines Sohnes in vollem Glauben an ihren Werth durchzuſetzen beſtrebt war, ſo fragen wir doch, ob denn auch ſein Glaube gerechtfertigt und begründet war. Die Oper iſt in Mozarts Handſchrift erhalten (André Verzeichn. n. 31) und nach einer genauen Prüfung derſelben beſtätigt ſich das Urtheil der damals bewährteſten Kenner, daß ſie nicht allein ebenſo gut ſei wie die Menge der komiſchen Opern der Zeit, ſondern ſich vor den meiſten auszeichne.

Der Text iſt ſowohl der dramatiſchen Anlage als der Ausführung im Einzelnen nach herzlich ſchlecht, Situationen Charaktere und Späße ſind meiſtens derb und plump und das harte Urtheil, welches Nicolai über die „welſchen muſikaliſchen Poſſenſpieler“ in Wien fällt, wird durch dieſen Text nur beſtätigt[1]. Der Hauptinhalt iſt in der Kürze etwa folgender.

1) Nicolai Beſchreibung einer Reiſe IV S. 574: „Wenn es für ſo nothwendig gehalten ward die deutſchen Poſſenſpiele vom Wiener Theater

Digitized by Google

Fracasso, ein ungarischer Officier, ist mit seinem Diener Simone einquartiert bei zwei reichen Hagestolzen, Cassandro und Polidoro, welche eine schöne Schwester Giacinta haben. Natürlich hat Fracasso mit dieser und Simone mit ihrer schlauen Zofe Rinetta ein Liebesverhältniß angeknüpft, von dem die Brüder nichts wissen wollen. Dies sind zwei Karikaturen. Polidoro, der jüngere, ist ebenso einfältig als furchtsam, dabei sehr verliebt, was er aber Cassandro nicht merken lassen darf, der auf seinen Reichthum, seinen Verstand und seine Schönheit unglaublich eingebildet das Haus tyrannisirt und, obwohl nicht minder verliebter Natur, den Weiberfeind spielt. Um sie zu überlisten wird nun ausgemacht, daß Rosine, die junge und schöne Schwester Fracassos, welche er so eben zum Besuch erwartet, von Rinetta instruirt, beide Brüder in sich verliebt machen soll um deren Einwilligung für die beiden anderen Liebespaare zu gewinnen. Sie tritt nun als „verstellte Einfalt" auf und mit einer Naivetät, die mitunter stark an Gemeinheit streift, wirft sie sich beiden Brüdern förmlich an den Hals; beide sind davon entzückt, verlieben sich und wollen sie heirathen. Die Späße, welche sie mit ihnen treibt, die Verwickelungen, welche entstehen, wenn die Brüder sich bei ihr treffen, durch ihr täppisches Wesen bald sie bald Fracasso beleidigen und dann gute Worte geben müssen, bilden den Hauptinhalt der Oper, in der es

---

zu verbannen, so ist es unbegreiflich, womit man es entschuldigen will, daß nach Abschaffung derselben die wälschen Possenspiele darauf geduldet werden. Diese Stücke sind so elend als jemals Hanswurststücke gewesen sein können. Sie enthalten noch tölpischere Carricatur, sind noch langweiliger und unsinniger, und dabei fremd. Die Musik kann sie nicht entschuldigen; denn auch die wahre gute Musik wird durch solche unedle läppische Musik verdrängt oder verdorben, wovon wir in ganz Deutschland Beispiele genug haben."

Digitized by Google

zu einer eigentlichen Handlung nicht kommt, ſondern nur zu einzelnen burlesken Scenen. Von dieſen nur einige charakteriſtiſche Züge. Polidoro macht Roſine beim erſten Zuſammentreffen nach wenig Worten den Vorſchlag ſie auf der Stelle zu heirathen; ſie zeigt ſich nicht abgeneigt, allein «domanda un matrimonio i passi suoi, s'ama da prima, e poiche qualche visita almeno, qualche gentil biglietto, qualche bel regalo.» Auch dazu iſt er bereit; die Liebe, meint er, ſei da, die Viſite eben gemacht, einen Liebesbrief muß ihm Ninetta ſchreiben, als Geſchenk ſteckt er ihr eine Börſe mit Gold in die Hand. In einer ſpäteren Scene wird er unterrichtet und förmlich einexercirt, wie er ſich als gefälliger Ehemann zu benehmen habe. Nicht beſſer geht es mit Caſſandro. Gleich bei der erſten Zuſammenkunft bittet ihn Roſine um einen Ring, und da er ihr denſelben abſchlägt, beſchwatzt ſie ihn, daß er ihn ihr leihet, worauf er fortwährend in der plumpſten Art ſeine Beſorgniß ausſpricht, ob er ihn auch wiedererhalten werde. Im folgenden Act kommt er angetrunken zu ihr, muß ſich deshalb in die entgegengeſetzte Ecke des Zimmers ſetzen und ſie fängt der weiten Entfernung wegen an ſich durch Pantomimen mit ihm zu unterhalten (in einem begleiteten Recitativ), die er mißverſteht und endlich darüber einſchläft. Das benutzt ſie um ihm den Ring an den Finger zu ſtecken und läßt ihn allein. Dann kommt Fracaſſo, und da jener wieder von dem Ring anfängt, den die Schweſter behalten habe, da er ihn doch am Finger trägt, ſo fordert ihn dieſer zum Duell, wo er ſich als vollſtändiger Poltron zeigt. Um der Sache ein Ende zu machen wird endlich den Brüdern weiß gemacht, Giacinta und Ninetta ſeien mit Geld und Koſtbarkeiten entflohen, ſo daß ſie dem, der ſie wiederbringt, ihre Hand verſprechen. Fracaſſo und Simone ſind dieſe Glücklichen und Roſine, welche Caſſandro ihre Hand gegeben hat, klärt

Digitized by Google

ihre Verſtellung zu großem Erſtaunen der Brüder unter allgemeiner Heiterkeit auf.

Dieſem kläglichen Text gegenüber zeigt Mozart zunächſt dadurch ſeine Ueberlegenheit daß der Adel und die Feinheit, die wir in ſeinen ſpäteren Werken bewundern, wodurch er alles, was mit ihm in Berührung kommt, in eine höhere Sphäre erhebt, ſchon hier ſich unverkennbar geltend machen. Die eigentliche Spaßmacherei iſt meiſtens auf den Dialog beſchränkt, in den Arien iſt eine um etwas höhere Stimmung; auch in den Finales ſind allerdings faſt alle Situationen recht ſehr burlesk, aber ſie ſind doch ziemlich knapp gehalten und ohne viel Detail ſchlechter Späße, ſo daß der muſikaliſche Charakter, welchen der Componiſt ihnen aufprägte, der vorwiegende iſt. Ebenſo entſchieden tritt das Talent der muſikaliſchen Charakteriſtik ſchon in dieſer Knabenarbeit hervor, ſowohl in der Auffaſſung der Situationen als der Perſonen. Freilich iſt hier vom Dichter ſo wenig als irgend möglich vorgearbeitet, und Alles was in dieſer Beziehung geleiſtet iſt kann man als das reine Verdienſt des Componiſten betrachten.

Beide vorher bezeichneten Vorzüge ſind aufs glänzendſte in der Perſon des Polidoro bewährt. Dieſer, ein Einfaltspinſel und Poltron, der von ſeinem Bruder geprügelt, von allen aufs plumpſte gehänſelt wird, war für Caribaldi geſchrieben, der eine ſchöne Stimme von einem ſüßen und rührenden Ausdruck hatte, aber einförmig in den Coloraturen, in welchen er nur natürliche Anlage zeigte, und im Spiel ein ungeſchickter Nachahmer Caratolis war[2]. Mozart hat daher bei

2) Sonnenfels ſagt (geſ. Schr. V S. 296): „Der Muſikſetzer welcher von der angenehmen Stimme dieſes Sängers Vortheil ziehen will, wird ſich, wie ich dafür halte, ſehr in Acht nehmen für ihn Allegro zu ſchreiben".

Digitized by Google

ſeiner Charakteriſtik dem Gefühl der Liebe, das den armen Tropf über ſich ſelbſt hinaushebt, einen einfachen und edlen Ausdruck gegeben, ohne das komiſche Element ganz zu unterdrücken. Seine erſte Arie, in welcher er den Eindruck ſchildert den Roſine auf ihn gemacht hat[3], iſt wohl die Krone der ganzen Oper. Der Ausdruck der Empfindung iſt ſehr einfach und edel, das Knabenhafte iſt zur Naivetät eines Jünglings, der ſich ſeiner Gefühle ſelbſt noch nicht bewußt iſt, die Furchtſamkeit zur Weichheit einer noch nicht gereiften Seele veredelt, mit einer Wahrheit des Ausdrucks, daß man ganz erſtaunt fragen möchte, woher denn der Knabe die pſychiſchen Erfahrungen habe. Man kann der Stimmung nach die Arie mit denen des Cherubin im Figaro vergleichen, nur daß der Page ungleich mehr Lebhaftigkeit und Geiſt als Polidoro zeigt. Uebrigens iſt dieſe Arie durch die Schönheit der Melodie und Harmonie, welche in einem ungetrübten Fluſſe dahinſtrömen, ohne alle Spur von Conventionellem und Zopfartigem, durch die Symmetrie der einzelnen Theile und ihre Abrundung zu einem Ganzen, durch die innere Einheit der Stimmung vollſtändig Mozartſch und würde in ſeinen ſpäteſten Opern einen würdigen Platz einnehmen. Auch die Inſtrumentation iſt, ob-

3) Der Text lautet:

Cosa ha mai la donna in dosso,
che mi piace tanto, tanto?
Se la guardo, in ei m' incanto,
se la tocco, mi fà rosso,
e che caldo ella mi fà!
Il malanno che li porti
quel, che sprezzan le consorti,
carezzarla, cocolarla,
una moglie poveretta,
una moglie benedetta
anche à me per carità.

Digitized by Google

wohl ſehr einfach, in einer ganz entſprechenden Weiſe behandelt. Die erſte Violine führt durchgehend die Melodie der Singſtimme, hie und da etwas verziert, die zweite hält eine einfache Begleitungsfigur feſt, die Bäſſe ſpielen pizzicato. Zwei Bratſchen und Fagotts, meiſtens mit einander correſpondirend, ſchattiren gewiſſermaßen die einfache Skizze, während zwei Oboen die Lichter aufſetzen; die Hörner, welche nur in langgehaltenen Tönen angewendet ſind, halten das Ganze zuſammen. Die geſchickte Verwendung dieſer einfachen Mittel bringt ein gewiſſes Clairobſcur hervor, welches von der ſchönſten und treffendſten Wirkung iſt. Dramatiſch lebendiger iſt ſeine Arie im zweiten Act. Roſine, von Caſſandro beleidigt, bricht in Thränen aus, da wendet er ſich an ſie mit Zärtlichkeit

Sposa cara, sposa bella,
per pieta, deh, non piangete!

und entrüſtet an Caſſandro

E se voi bevuto avete,
poveretto andate in letto
ne la state à molestar.
Piano, piano, ch' io burlavo,
state in la che vi son schiavo.
Quanto à me, tutto vè lecito,
bastonatemi, accopatemi,
ma mia moglie, non Signor,
non l' avete da toccar.

Das wahre Gefühl der Liebe und das gewaltſame Zuſammennehmen um die Furcht vor dem Bruder zu bemeiſtern ſind lebendig charakteriſirt, auch im Wechſel der Tactart und des Tempo, wie der Inſtrumentation; doch hat der bewegte Theil dieſer Arie mehr den gewöhnlichen Buffocharakter.

Neben Polidoro zeichnet ſich Roſine[4] aus, und zwar

4) Sie war offenbar für die Baglioni beſtimmt „deren Stimme

Digitized by Google

wiederum, was nicht bedeutungslos iſt, beſonders in den Arien, wo ſie ihrem wirklichen Charakter gemäß einfach und wahr ihre Gefühle ausſpricht. Gleich die erſte Arie[5] iſt friſch und lebendig und durchaus graziös, ſelbſt in den Paſſagen ſo natürlich und anmuthig, daß ſie auch heute noch nicht veraltet klingen. Von der zweiten Arie iſt beſonders der erſte Theil (Andante, un poco adagio) ſehr ſchön, und die getragene Hauptmelodie kann durch Würde und Gefühl wohl an den Charakter der Gräfin im Figaro erinnern. Der Text[6] hat hier zu einer Malerei Veranlaſſung gegeben, indem nicht nur das susurrar durch eine entſprechende Figur in den Geigen ausgedrückt wird, ſondern eine Solooboe auch die Rolle des Echo durch Wiederholung der letzten Töne jeder Phraſe übernimmt, wobei ſie ſich auch in die Paſſagen auf ragionar einzuſchmiegen weiß. Dieſe Tändelei iſt aber ſo natürlich und beſcheiden ausgeführt, daß ſie den anmuthigen und innigen Charakter des Satzes nicht im Geringſten beeinträchtigt, der auch durch die Inſtrumentation[7] ſehr gehoben wird. Der

---

Silberklang war, ſo geläufig, als man es nur fordern kann und ſchön verflöſſet"; ſie ſang „nicht verwegen aber richtig; ihre Geberde war, wenn ſie wollte, anſtändig, frei"; Sonnenfels geſ. Schr. V S. 300.

5) Colla bocca e non col core
tutti sanno inamorar,
ma chi vuol fede ed amore,
da me venga ad imparar;
che si può senza rossore
gradir tutti ed un solo amar.

6) Senti l'eco, ove t' aggiri,
susurrar tra fiori e fronde,
ma se gridi, o se sospiri,
quello sol l'eco risponde,
che ti sente à ragionar.

7) Außer dem Saitenquartett und der Solooboe ſind zwei Corni inglesi und zwei Corni di caccia angewendet.

Digitized by Google

zweite Theil (Allegro grazioso [3]. kommt, obgleich er leicht und munter iſt, dem erſten an Eigenthümlichkeit und Bedeutung nicht gleich. Die dritte Arie, im zweiten Act, eine Cavatine, iſt wieder durch das einfache innige Gefühl, welches ſich in einer ſchönen getragenen Melodie ausſpricht, ſehr ausgezeichnet; die Anlage und Durchführung des ganzen Muſikſtückes hat, auch in der Begleitung, bei aller Einfachheit doch einen ganz eigenthümlichen Charakter, den wir ſchon als den beſtimmt Mozartſchen bezeichnen dürfen. Ueberhaupt zeigen die beſprochenen Stücke eine völlige Reife, eine ausgebildete Individualität, welche über die bloße Fertigkeit und Geſchicklichkeit in der Technik weit hinausgehen. In geringerem Maße gilt dies von der vierten Arie, ebenfalls im zweiten Act, welche Roſine in dem angenommenen Charakter als finta semplice ſingt und beweiſt, daß ein Frauenzimmer mit einem Liebhaber unmöglich zufrieden ſein könne. Sie iſt ganz munter und friſch, auch fehlt es nicht an einzelnen anmuthigen, ganz Mozartſchen Wendungen; allein im Ganzen iſt ſie wenig hervorſtechend.

Dieſen beiden Hauptperſonen ſteht die dritte, Caſſandro, der erſte Baßbuffo [8], nicht ganz ebenbürtig gegenüber. Seine Partie iſt mit Geſchick und Sinn für die eigenthümlichen Züge eines italiäniſchen Buffo behandelt, es fehlt nicht an dem raſchen parlando, an gut angebrachten Pauſen, ſtarken Contraſten und ähnlichen hergebrachten Effecten, allein eine eigenthümliche Erfindung in komiſchen Zügen tritt ſelten

8) „Caratoli iſt wenig Sänger mehr, aber deſto mehr Schauſpieler und weiß gewiſſermaßen den Geſang entbehrlich zu machen; ſeine Rollen ſind die Alten“ ſagt Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 291), der ihm nur Uebertreibung zu Gunſten des Haufens vorwirft. Aehnlich urtheilt Burney Reiſe I S. 63. Müller zuverl. Nachr. I S. 73. Er ſtarb 67 Jahr alt in Wien 1772 (ebend. II S. 132).

Digitized by Google

hervor[9]. Theils liegt die Schuld am Dichter, theils verlangte auch ein beliebter Buffo nur eine flüchtig angelegte Zeichnung, die er durch ſeine Ausführung erſt belebte; allein die Jugend des Componiſten, der Mangel an Lebenserfahrung und geiſtiger Durchbildung mußte ihm naturgemäß hier am erſten die Grenzen ſtecken. Es iſt ſchon ein großer Beweis ſeiner guten künſtleriſchen Natur, daß er ſich von allen Uebertreibungen und kindiſchen Spaßmachereien vollkommen frei zu halten wußte.

Die beiden Liebespaare ſind nicht in gleichem Maaße ausgeprägt. Eigenthümlich iſt allenfalls noch Giacinta aufgefaßt, aber nicht grade günſtig für muſikaliſche Charakteriſtik, als ein ziemlich indolentes und furchtſames Mädchen. Sie erklärt in ihrer erſten Arie

Marito io vorrei, ma senza fatica,
averlo, se commoda, lasciarlo, se intrica,
che aspetti degli anni,
che sole le mani
gli basti bacciar.
In somma io desidero
un uomo d'ingegno,
ma fatto di legno,
che dove lo metto
là sappia restar.

9) Nicht übel ſind in einer ſeiner Arien die allerdings keineswegs feinen Worte

E son come un can barbone
frà la carne ed il bastone;
vorrei stender lo zampino
e al baston più m'avvicino,
e abbaiando, mugolando,
piglio il porco e me ne vò

ausgedrückt. Freilich darf man ſolche Späße, die aufs Publicum damals

Man muß geſtehen, kein glückliches Temperament für eine erſte Liebhaberin. So iſt denn auch das was ſie zu ſingen hat wohlklingend und gefällig, aber von einzelnen feinen Wendungen abgeſehen ganz in der Weiſe, wie man es damals gewohnt war, ohne ſich auszuzeichnen. Nur die Arie im dritten Act, in welcher ſie nach der vorgeblichen Flucht in der äußerſten Angſt vor ihren Brüdern iſt, hat einen abſtechenden und ſcharf markirten Charakter, indem ſie ein vollkommenes tragiſches Pathos entfaltet, natürlich in beabſichtigter Karikatur, die in der Singſtimme, wie in der Begleitung ſehr gut durchgeführt iſt[10]. Ohne Zweifel bedingte die Individualität der Sängerin die Auffaſſung dieſer Rolle, die eine entſchiedene Mezzoſopranpartie, ohne alle Coloratur iſt[11]. Fracaſſo iſt ein Liebhaber gewöhnlichen Schlages, als ungariſcher Officier derb zufahrend und den Brüdern gegenüber abſichtlich händelſüchtig, aber ohne beſtimmte Individualität[12]. Dieſe aus ſo all-

ſicher großen Eindruck machten, nicht mit der feinen Komik des Figaro vergleichen.

10) Che scompiglio, che flagello!
se mi vede mio fratello,
ah, mi scanna addirittura,
nò, per me non v'è pietà.
Tremo tutta di paura,
non mi reggo, non ho fiato,
sento il sangue ch'è gelato,
sento l'anima, che sen' và.

11) Dies paßt zu der Schilderung, welche Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 301) von der Eberhardi macht. „Sie hat einen angenehmen Contralt; als Sängerin muß ſie jedermann gefallen. Ihr Triller ſchnappt zwar ein wenig in einen Zitterſchlag um und wenn das Tempo ſehr geſchwind genommen wird, fällt ihr das Folgen ſchwer. Im Spiel aber läßt ſie die Natur über dem Gekünſtelten fahren und wird gezwungen, indem ſie die regelmäßige Geberde zu mühſam aufſucht."

12) Die Partie war für Laſchi beſtimmt, den Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 293) als einen durchgebildeten Künſtler, einen edlen Buffo vom

Digitized by Google

gemein gültigen und geringfügigen Zügen ſelbſt zu ſchaffen war damals Mozart natürlich noch nicht fähig.

Simone iſt ebenfalls ein ordinärer Bediente[13], mehr plump als derb, aber luſtig, und dieſes iſt auch in der Muſik gut wiedergegeben, die übrigens ſich ſelten über den gewöhnlichen Buffocharakter erhebt[14]. Am farbloſeſten iſt das Kammermädchen Ninetta gehalten, und von einer Suſanne oder Deſpina iſt hier noch keine Spur zu entdecken[15]. Bezeichnend für das echte und geſunde Talent des Knaben iſt es, daß von den Arien dieſer weniger bedeutenden Perſonen einige, offenbar auf Verlangen der Sänger, mehrmals componirt ſind[16]. Wo eine natürliche Empfindung auszudrücken war, oder eine einigermaßen charakteriſtiſche Situation zu Grunde lag, ſehen wir ihn das Richtige ohne Bedenken treffen; einem Gemeinplatz ohne individuelle Färbung gegenüber verläßt ihn zwar die Sicherheit nicht etwas Angemeſſenes

feinſten, verſtändigſten Spiel rühmt. Er ſpielte noch die Liebhaber, aber man bemitleidete ihn über den Verluſt einiger Saiten in ſeiner Stimme, der ihm zuweilen Mißtöne abzwang und den er durch Verſetzen der Töne und Coloratur zu erſetzen ſuchte.

13) Poggi, welcher die Bedienten- und Bauernrollen gab, vereinigte mit einer angenehmen Baßſtimme und richtigem Geſange ein ergötzliches Spiel ohne Uebertreibung und war der Liebling der Kenner; Sonnenfels geſ. Schr. V S. 293 f. Müller zuverl. Nachr. I S. 73.

14) Am gelungenſten und friſcheſten iſt wohl die Arie

Con certe persone
vuol esser bastone,

und der Schluß, wo in das Ritornell Madama, bastone! hineinſingt, iſt hübſch und komiſch.

15) Sie kann nur für die Bernasconi beſtimmt geweſen ſein, welche als Sandrina in Piccinis Buona figliola und in der Contadina in corte von Sacchini Furore gemacht hatte. Sonnenfels geſ. Schr. V S. 299 f.

16) Eine Arie des Fracaſſo iſt zweimal componirt, von einer anderen der Mittelſatz, auch eine eingelegte Arie der Ninetta iſt in doppelter Compoſition da.

Digitized by Google

und Wohlklingendes zu ſagen, aber wir finden ihn bereit es auf verſchiedene Weiſe zu verſuchen, um es dem Sänger und dem Publicum gefällig zu machen.

Der damaligen Opernweiſe gemäß ſind die Arien bei weitem überwiegend, jede der auftretenden Perſonen hat deren zwei bis drei zu ſingen, Roſine ſogar vier; ihre Geſammtzahl beläuft ſich auf zwanzig. Die meiſten derſelben ſind von dem damals üblichen Zuſchnitt. Sie haben ein langes Ritornell und beſtehen aus zwei Sätzen, die in Tempo, Tact und Tonart ſich von einander unterſcheiden, und gewöhnlich beide wiederholt werden. In der Regel iſt der zweite Satz in der Tonart der Dominante, in welcher dann ebenfalls der erſte wiederholt wird, worauf der zweite in der Tonica wiederholt den Schluß macht. Natürlich werden durch die Transpoſition auch mancherlei einzelne Abänderungen in der Melodie wie in den Uebergängen nöthig, dieſe pflegen aber auch die einzige Abwechslung auszumachen. Eine eigentlich thematiſche Ausführung kommt nicht vor, jeder Satz beſteht aus einem einzigen langgeſponnenen Faden, in dem einzelne Motive ſich wohl einmal wiederholen, aber ohne wirklich verarbeitet zu werden. Dieſe Form hat etwas Schwerfälliges und iſt ſelten dramatiſch, ſie iſt hauptſächlich für den Sänger berechnet, der ſeine Kunſt zeigen will. Daher iſt es bemerkenswerth, daß grade die Arien, welche am meiſten Eigenthümlichkeit zeigen, dieſe Form verlaſſen und einen in ſich abgerundeten Satz bilden. Im Allgemeinen hat übrigens Mozart in dieſer Oper der Virtuoſität wenig Spielraum gegeben; auch wo die alte Form inne gehalten iſt, ſind die Melodien einfach und nicht nur ſelten mit Coloraturen und Paſſagen verziert[17], ſondern auch wenig geeignet den Sängern dazu Ver-

17) In der oben beſprochenen ſchönen Arie des Polidoro iſt eine längere Paſſage mit richtigem Gefühl ſpäter von Mozart geſtrichen worden.

Digitized by Google

anlaſſung zu geben, bis auf die Cadenzen, die damals die Sänger ſich ſelbſt machten. Abgeſehen von dem natürlichen Ausdruck der Empfindung, ſoweit der Text einen ſolchen geſtattete, tragen aber die Arien durchweg den Charakter einer opera buffa, ſie ſind heiter, munter und leicht eingänglich.

Neben dieſen vielen Arien iſt nur ein Duett zwiſchen Fracaſſo und Caſſandro im zweiten Act da, in welchem dieſer ſich in die Bruſt wirft, aber in großer Angſt auf alle Weiſe dem Duell ſich zu entziehen ſucht, von rein komiſchem Charakter. Es iſt lebendig und hätte gewiß damals ſehr guten Effect gemacht, allein es iſt kein eigentliches Duett, ſondern faſt nur eine Scene für den Baßbuffo, da Fracaſſo nur vereinzelte Worte hineinwirft, und zuſammen gehen die beiden Stimmen nie.

Der weſentlichſte Vorzug, welchen die Opera buffa damals vor der Opera seria hatte, waren die Finales, welche die durch mehrere Scenen hindurch zu einem bedeutenderen Conflict geſteigerte Handlung, an der ſich wenigſtens die Mehrzahl der auftretenden Perſonen betheiligt, in einem zuſammenhängenden Muſikſtück darſtellten. Auch unſere Oper ſchließt jeden Act mit einem ausgeführten Finale. Die Anordnung und Behandlung derſelben war im Weſentlichen — wie es ſcheint zuerſt, wenigſtens hauptſächlich von Piccini — bereits feſtgeſtellt und wir finden ſie daher der Hauptſache nach ſchon ſo angelegt, wie in den ſpäteren Opern Mozarts. Mit dem Wechſel der Situation wechſelt in der Regel auch Tempo, Tact- und Tonart, jeder einzelne ſolche Satz bildet für ſich ein abgeſchloſſenes Ganze. Wo die Handlung bewegt wird, ein raſch wechſelnder Dialog eintritt, wird gewöhnlich dem Orcheſter die Rolle gegeben, durch ein oder mehrere

Digitized by Google

charakteriſtiſche Motive, welche feſtgehalten und durchgeführt werden, einen feſt eingerahmten Grund zu bilden, von welchem die einzelnen Züge der dramatiſchen Charakteriſtik ſich lebendig abheben ohne auseinander zu fallen. Die künſtleriſche Behandlung derartiger Muſikſtücke bedingt ebenſo ſehr die geſchickte Geſtaltung und Gliederung der Sätze nach ihren rein muſikaliſchen Motiven als die freie Bewegung und lebendige Charakteriſtik der in dieſem Rahmen auftretenden Perſonen; nur im vollendeten Meiſter wird ſich beides gleichmäßig durchdringen. Bei unſerem jungen Componiſten iſt das erſtere Element noch das überwiegende. Die Anlage und Gliederung der Sätze iſt ſicher und fließend. Die Singſtimmen ſind allerdings nicht künſtlich verflochten, ſondern einfach und leicht überſehbar, aber durchaus frei und ſelbſtändig geführt; ebenſo iſt das Orcheſter geſchickt behandelt, mit richtiger Beachtung wo es ſelbſtändig in den Vordergrund und wo es begleitend zurücktreten müſſe. Die Inſtrumentation iſt durchgehends ſtärker und reicher, und obwohl eigenthümliche Inſtrumentaleffecte hier nicht ſo wie in einigen Arien hervortreten — dazu geht ſchon die Bewegung zu raſch in einem Zuge fort um dergleichen Einzelheiten hervorzuheben —, ſo iſt doch die Behandlung der Inſtrumente wohl berechnet Licht und Schatten zu geben. Die Blasinſtrumente ſind nicht ſelten ſelbſtändig und eigenthümlich verwendet, und von der unnachahmlichen Kunſt das Orcheſter wie die Singſtimmen, jedes ſelbſtändig und doch ſo zu führen, daß ſie zu einer höheren Einheit verſchmelzen, welche Mozarts ſpätere Werke groß macht, ſind die Keime und Anſätze ſchon hier unverkennbar. Was den dramatiſchen Ausdruck anlangt, ſo iſt die Situation ſowie der Charakter der einzelnen Perſonen allerdings ſtets angemeſſen ausgedrückt, allein in beider Hinſicht ſind einzelne Arien bedeutender und tiefer. Ueberhaupt tritt in dieſen Sätzen die

Digitized by Google

Kraft der Erfindung hinter der Fähigkeit und Gewandtheit in der formellen Gestaltung zurück. Es ist begreiflich, daß selbst bei der außerordentlichsten Begabung ein Knabe einer solchen Aufgabe gegenüber, welche die höchsten und verschiedenartigsten Ansprüche an ihn machte, allen gleichmäßig zu genügen sich nicht im Stande sah; und es ist für Mozart sehr charakteristisch, daß diese an ihn gestellten Anforderungen nicht einzelne glänzende, wohl auch geniale Einfälle hervorriefen, sondern daß das Bedürfniß einer gleichmäßigen harmonischen Durchbildung in ihm schon damals so mächtig war, daß seine Productionskraft sich gewissermaßen auf das Niveau dessen stellte, was er auch künstlerisch zu gestalten und durchzuarbeiten im Stande war. Daher machen denn diese Finales einen durchaus künstlerischen harmonischen Eindruck, und tragen, wenn sie auch Tiefe und Schwung mitunter vermissen lassen, überall den lebhaften und munteren Charakter einer echten opera buffa, so daß durch das Ganze hindurch ein und derselbe Grundton gewahrt bleibt. Der letzte Satz jedes Finale ist immer vierstimmig und wird von allen anwesenden Personen gesungen, ein ähnlicher eröffnet die ganze Oper. Diese sind sehr einfach, die Singstimmen zwar recht fließend aber einfach harmonisch gehalten; die Geigen haben meistens eine bewegte Figur dazu, die aber häufig nur eine Art von Umschreibung der Hauptmelodie ausmacht und keinen selbständigen Charakter hat; die übrigen Instrumente füllen die Harmonie so daß das Ganze eine volle, mitunter rauschende Wirkung macht.

Die Ouverture, oder wie sie damals hieß Sinfonia, besteht hergebrachter Weise aus drei Sätzen, Allegro molto C, Andante C, Allegro molto 2/4, von denen die beiden ersten je zwei Theile haben. Sie ist nicht ursprünglich für die Oper geschrieben, sondern eine am 16. Januar componirte selbstän-

Digitized by Google

dige Symphonie[18] ist mit Weglassung des Menuets und einigen geringfügigen Aenderungen[19] der Oper vorgesetzt. Ohne Zweifel ist dies das schwächste Stück der Oper und namentlich der Mittelsatz recht matt; aber man legte überhaupt wenig Gewicht auf die Ouverture, und sie steht auch so anderen Ouverturen damaliger Zeit nicht eben nach.

Faßt man das Ganze zusammen so ergiebt sich nunmehr, daß diese Oper im Allgemeinen den damals auf der Bühne befindlichen vollständig ebenbürtig war, in einzelnen Stücken aber durch Adel und Eigenthümlichkeit der Erfindung und Ausführung sie überragte und vernehmlich auf eine größere Zukunft hinwies. Welch ein außerordentliches Lob schließt ein solches Urtheil in sich, da es dem Werk eines Knaben gilt! Und grade dieses verräth sich nirgend; nirgend ein Zug von kindischem Wesen, von knabenhafter Unsicherheit, überall vollkommene Festigkeit und Gewandtheit in der Technik nach allen Seiten hin, sowie klare Einsicht der zu erreichenden Effecte und der wirksamen Mittel, überall Ebenmaß und Gliederung der einzelnen Theile zu einem Ganzen, kurz künstlerische Gestaltung, und endlich, was vielleicht das bewundernswertheste bei einem Knaben ist, überall ein sicheres Gefühl von dem Wesen der Kunstgattung, worauf die Haltung des Ganzen und die Charakteristik des Einzelnen beruhte: im Ganzen und Einzelnen ist die Oper eine echte opera buffa. Wenn uns heutzutage dieselbe im Vergleich zu dem woran wir uns gewöhnt haben und zu dem was Mozart später ge-

18) André them. Verz. 105.

19) Die meisten Veränderungen gehen die Instrumentation an. Die Symphonie hatte ursprünglich Trompeten und Pauken, welche in der Oper nirgend und auch in der Ouverture nicht angewendet sind; dagegen sind hier Flöten und Fagotts hinzugesetzt.

Digitized by Google

leiſtet hat, in vieler Hinſicht unbedeutend und veraltet vorkommt, ſo beweiſt das natürlich nichts gegen das obige Urtheil, das ſich auf eine Betrachtung deſſen gründet, was damals um und neben Mozart geleiſtet wurde.

Die handſchriftliche Partitur welche ſich erhalten hat, iſt offenbar eine Reinſchrift, allein nicht ohne Abänderungen. Dieſe ſind theils Verbeſſerungen augenblicklicher Verſehen im Schreiben, theils, obwohl ſeltener, Veränderungen, welche ſich beim Reproduciren während des Schreibens aufdrängten; die meiſten ſind nach ganz vollendeter Compoſition, offenbar auf Veranlaſſung der Sänger, vorgenommen und beſtehen ſowohl aus Kürzungen als aus Zuſätzen. Die letzteren — und dies iſt charakteriſtiſch — finden ſich am meiſten bei den Schlüſſen, die Mozart in der Regel kurz und bündig gemacht hatte; die Sänger, die wohl wußten, womit ſie ſich einen guten Abgang verſchaffen konnten, haben dann die Ausdehnung derſelben gewünſcht. Ueberall gewahrt man daß Leop. Mozart die Partitur revidirt hat, die äußerlichen Dinge wie Angabe des Tempo, der Perſonen, Inſtrumente, die genaue Bezeichnung des Vortrags u. ähnl. rühren faſt allenthalben von ſeiner Hand her. Nur wenige Stellen finden ſich, wo es ſcheint als habe er auch die Compoſition revidirt; im zweiten Finale hat er eine begleitende Figur in den Violinen, welche urſprünglich der erſten gegeben war, unter beide vertheilt, im dritten ſind die ausfüllenden Inſtrumente zum Theil von ſeiner Hand hineingeſchrieben, und zu einer Arie des Fracaſſo hat er auf einem oben hinzugefügten Syſtem noch zwei Flöten hinzugefügt — lauter unbedeutende Sachen. Allerdings kann dieſe Partitur, eben weil ſie eine Reinſchrift iſt, über den Einfluß nicht entſcheiden, welchen L. Mozart durch Rathen und Corrigiren auf die Compoſition ſeines Sohnes üben konnte. Man muß es begreiflich finden, wenn man ihn

Digitized by Google

damals für überwiegend zu halten geneigt war; jetzt, wo man den Entwickelungsgang Wolfgangs überſehen kann, wird Niemand daran denken.

9.

Obgleich L. Mozart nicht die Genugthuung hatte durch die Aufführung dieſer Oper dem Genie ſeines Sohnes die öffentliche Anerkennung zu verſchaffen, ſo bot ſich ihm doch eine Gelegenheit das dramatiſche Talent deſſelben vor einem kleinen Kreiſe zur Geltung zu bringen. Die mit Mozart befreundete Mesmerſche Familie[1] ließ in ihrem Gartenhaus auf der Landſtraße[2] eine kleine deutſche Operette aufführen, welche Wolfgang componirt hatte. Sie hieß Baſtien und Baſtienne und war von dem ſchon oben erwähnten Schachtner nach dem Franzöſiſchen bearbeitet, woraus man ſchließen möchte,

1) Niſſen, welcher von dem „bekannten Freunde der Mozartſchen Familie, Dr. Mesmer“ ſpricht, hat offenbar den berühmten Magnetiſeur im Sinne, allein mit Unrecht. Der hier gemeinte Mesmer war Normalſchulinſpector, ein wunderlicher Kauz, wie mir in Wien berichtet wurde, der durch eine Grille den frühen Tod ſeiner beiden Töchter verſchuldet haben ſoll. Er war muſikaliſch und ſpielte, wie L. Mozart berichtete (21. Aug. 1773) vortrefflich die Glasharmonika, welche durch Miß Davies in Mode gekommen war, als der Einzige, der es ordentlich gelernt hatte. Von ſeinem Sohn ſchrieb ſpäter Wolfgang (28. März 1784): „Er ſpielt magnifique — nur daß er aus Einbildung ſchon genug zu können faul iſt — hat auch viel Genie zur Compoſition — iſt aber zu träg ſich damit abzugeben — das iſt ſeinem Vater nicht recht.“ Als Mozart 1784 nach Wien kam, ſuchte er gleich die Familie Mesmer auf und fand dort freundliche Aufnahme. Indeſſen behagte es ihm dort bald nicht mehr; Mesmer war, wie er ſeinem Vater ſchrieb (13. Juli 1784) ein großer Gönner Righinis, der dort wohnte, „und die gnädige Frau noch mehr.“ Noch ſpäter ſchrieb er ſeiner Schweſter (15. Dec. 1784), das Haus ſei nicht mehr wie früher, und es ſei ihm wenig daran gelegen dort umſonſt zu ſpeiſen, denn das könne er an vielen Orten.

2) So heißt eine Vorſtadt Wiens.

Digitized by Google

daß die Compoſition in Salzburg wenigſtens ſchon angefangen, wenn auch vielleicht nicht ganz vollendet worden ſei[3].

Wir müſſen hier zurückgehen auf J. J. Rouſſeaus Intermezzo Le devin du village, über deſſen Entſtehung er im achten Buch ſeiner Confessions berichtet. Die Freude, welche ihm während ſeines Aufenthaltes in Italien die lebendigen heiteren Darſtellungen der opera buffa gemacht hatten, wurde im Jahr 1752 bei einem Aufenthalt in Paſſy durch das Zuſammenſein mit einem eifrigen Muſikfreund Muſard, der dieſen Geſchmack theilte, lebhaft wieder aufgefriſcht. Dies erweckte in ihm den Gedanken, etwas Aehnliches für die franzöſiſche Bühne zu ſchaffen; in wenig Tagen wurde der Plan des Stücks, Text und Muſik zu einigen Couplets entworfen, binnen ſechs Wochen war Gedicht und Compoſition des Ganzen vollendet. Bei einer Privatprobe, welche Duclos veranſtaltete, machte die Operette großes Aufſehen und erregte auch die Aufmerkſamkeit des Intendant des menus plaisirs, de Cury, welcher die Aufführung derſelben bei Hofe verlangte und durchſetzte. Zweimal, am 18. und 24. October 1752, wurde ſie in Fontainebleau vor dem König aufgeführt und machte den größten Eindruck; dann wurde ſie in Paris öffentlich von der académie royale de musique am 1. März 1753 gegeben, und erntete gleich großen und allgemeinen Beifall[4]. Vom König an, der „mit der ſchlechteſten Stimme

3) Niſſen ſagt beſtimmt daß der Text von Schachtner war, die Mozartſche Partitur giebt keinen Verfaſſer an. Ich kann mich indeſſen kaum des Verdachts erwehren, daß hier ein Irrthum ſei und Mozart den bald zu erwähnenden Text von Weißkern (ſ. S. 119) componirt habe.

4) Le devin du village est un intermède charmant dont les paroles et la musique sont de M. Rousseau ſchreibt Grimm 23. Juni 1753 an Gottſched (Danzel Gottſched S. 351). So nennt er es auch 15. Dec. 1753 (corr. litt. I p. 92 f.) intermède agréable, qui a eu un très-grand,

ſeines ganzen Königsreichs den ganzen Tag ſang: j'ai perdu mon serviteur" hatte alle Welt die Couplets der Operette im Munde, die in einem ſeltenen Grade populär wurde und länger als 70 Jahre ſich auf den Bühnen Frankreichs erhalten hat [5].

Die Handlung könnte nicht einfacher ſein. Colette, ein Landmädchen, iſt troſtlos daß ihr Liebhaber Colin ſie verlaſſen hat und ſucht einen Wahrſager auf, der ihr rathen und helfen ſoll. Er erklärt ihr, daß die Herrin des Gutes Colin in ihre Netze verſtrickt habe, im Herzen aber liebe er ſie noch und werde ſie wieder aufſuchen, dann müſſe ſie aber durch verſtellten Kaltſinn ihn ſtrafen und ſeine Liebe neu anfeuern; ſie verſpricht es. Colin tritt dann auf: er ſei von ſeinem Wahn geheilt und kehre zu ſeiner Colette zurück. Als der Wahrſager ihm erklärt, ſie liebe nun einen anderen, fleht er ihn um Hülfe an; dieſer verſpricht durch einen Zauber Colette herbeizuru-

---

succès à Fontainebleau et à Paris, und noch im Febr. 1754 intermède français très-joli et très-agréable (ebend. p. 112 f.). Später übergeht er es ſtets, wenn von Rouſſeaus muſikaliſchen Leiſtungen die Rede iſt und nennt nur deſſen verunglückte Oper les Muses galantes. Rouſſeau giebt ihm ſogar Schuld, daß er durch einen unwürdigen Kniff den Verdacht verbreitet habe, als ſei die Muſik nicht wirklich von ihm. Einige behaupteten die Muſik ſei von Gauthier, einem im Jahr 1697 verſtorbenen Provencalen, andere ſchrieben ſie Garnier, einem Compeniſten in Lyon zu (A. M. Z. XIV S. 469). Mit Recht bemerkt aber Fétis, daß die Consolations des misères de ma vie, welche nach Rouſſeaus Tode erſchienen, keinen Zweifel laſſen, daß er die Operette wirklich componirt habe. Die geringſchätzige Aeußerung Rouſſeaus gegen Weiße (Selbſtbiogr. S. 73) über dieſelbe war wohl nicht ſo ernſt gemeint; ſie ſtimmt keineswegs zu dem Werth, den er in den Confessions darauf legt.

5) Noch 1819 und 1821 wurde die Operette in Paris mit dem größten Beifall gegeben, zum Erſtaunen deutſcher Muſiker, welche dieſen Beifall zu der Zeit nicht begreiflich fanden (A. M. Z. XXI S. 841. XXIII S. 141).

Digitized by Google

ſen, dann möge er ſelbſt ſein Heil bei ihr verſuchen. Colette erſcheint und ſpielt mit Mühe die Spröde; als er darauf verzweiflungsvoll ſich entfernt, ruft ſie ihn zurück, und es erfolgt die Verſöhnung und erneuerte Verſicherung der Liebe und Treue. Der Wahrſager holt ſich ſeinen Dank und Lohn und an dem Glück der Liebenden, das ſich in verſchiedenen Couplets ausſpricht, nehmen die verſammelten Landleute Theil.

Der einfache und zarte Ausdruck einer naiven Empfindung, welcher in dem Gedicht herrſcht, ſpricht ſich auch in der Muſik aus. Wenn gleich in der Behandlung des Techniſchen hie und da der Dilettant ſich ſogar durch grobe Fehler verräth, ſo zeigt ſich doch in den Melodien ein natürliches Gefühl und eine Anmuth, welche man auch heute noch als wahr und rührend empfindet, und deren außerordentliche Wirkung in damaliger Zeit man ſehr wohl begreift. Rouſſeau, der mit Recht das Hauptgewicht auf die Einheit des Tons in dieſem kleinen Gemälde legte, begnügte ſich nicht die Couplets durch fließende wohllautende Melodien auszuſtatten, ſondern wandte die größte Sorgfalt auf die Wiedergabe des Dialogs durch ein Recitativ, welches der Sprache frei und flüſſig folgte, und eine naturgemäße aber künſtleriſch ausgebildete Declamation darſtellte[6]. Er ſuchte auch hier an die Stelle des eintönigen, in einzelnen Momenten heftig aufſchreienden Recitativs der franzöſiſchen Oper, welches dem Pſalmodiren (plainchant) ähnlich geworden war, ein dem italiäniſchen nachgebildetes aber der franzöſiſchen Sprache angemeſſenes Recita-

6) Ueber das Recitativ ſpricht Rouſſeau ſowohl im dictionnaire de musique als in der Lettre sur la musique française (oeuvr. XI p. 296 ff.) ausführlicher und meiſt durchaus treffend. Es iſt unglaublich, mit welcher Genauigkeit er den Vortrag ſeiner Recitative bis ins geringſte Detail angiebt; man ſieht daß er den Sängern für den muſikaliſchen Ausdruck gar kein Gefühl zutraute.

Digitized by Google

tiv zu ſetzen. Man wagte es nicht bei der erſten Aufführung auch dieſe Neuerung einzuführen und ſetzte an deſſen Stelle ein von dem erſten Sänger Jelyotte nach alter Weiſe componirtes Recitativ, ebenſo wurde auch Rouſſeaus dem italiäniſchen Geſchmack nachgebildete Ouverture erſt bei der öffentlichen Aufführung geſpielt. Mit dem Verſuch aber auch dem nach der üblichen Sitte auf die Operette folgenden Ballet (divertissement) einen entſprechenden einheitlichen Ton und Charakter zu geben drang er nicht durch.

Die Aufführung von Rouſſeaus Oper fiel zuſammen mit dem erſten Auftreten der italiäniſchen opera buffa, welche jene lebhaften Angriffe gegen die alte franzöſiſche Oper hervorrief, bei denen Rouſſeau ebenfalls die Hauptperſon ſpielte. Aber mit Recht durfte er ſich rühmen daß der Vergleich mit den italiäniſchen Opern, die ihm zum Muſter gedient hatten, am beſten die Selbſtändigkeit ſeiner Schöpfung herausſtellte, indem er nur im Allgemeinen durch ſie angeregt, ſeiner Individualität und dem franzöſiſchen Nationalcharakter gemäß ſeine Operette geſtaltet und ihr eben dadurch jenen eigenthümlichen Ton verliehen hatte.

Der allgemeine und tiefe Eindruck, welchen die Oper Rouſſeaus machte, zeigt ſich nicht allein in zahlreichen Opern, welche den hier angeſchlagenen Ton aufzunehmen und weiter zu führen ſuchten[7], ſondern auch in einer Parodie, welche noch in demſelben Jahre aux Italiens[8] gegeben

7) Z. B. Rose et Colas; Annette et Lubin; La clochette.

8) Die Comédie italienne, welche ſeit 1717 eingerichtet war, iſt wohl von jener Opera buffa zu unterſcheiden, welche auf kurze Zeit in Paris beſtand. Urſprünglich für das eigentlich italiäniſche Luſtſpiel mit ſeinen nationalen Masken beſtimmt, bildete ſich hier aus den eingelegten Liedern und Tänzen die franzöſiſche komiſche Oper aus. Beſonders Parodien waren ein ſehr beliebtes Genre aux Italiens, die häufig gegen die große Oper der aca-

Digitized by Google

wurde[9]. Die Parodie führt den Titel: Les amours de Bastien et Bastienne und iſt verfaßt von Harny, der auch andere komiſche Opernterte gemacht hat[10], und Mad. Favart[11], einer vortrefflichen Sängerin und Schauſpielerin, welche um dieſe Zeit bei der comédie italienne engagirt war und beſonders durch die Rolle der Baſtienne ihren Ruf begründete. Der Spaß dieſer Parodie beſteht darin, daß nicht ideale ſondern wirkliche Landleute darin auftreten, die im gemeinen Patois reden und ſingen[12], deren Gefühle und Empfindungen daher auch dem Ausdruck entſprechend auf das Niveau des natürlich Gemeinen herabgeſtimmt ſind; die Muſik iſt aus beliebten Melodien zuſammengeſetzt. Eigentlicher Spott auf das Original iſt weder im Ganzen noch in einzelnen Pointen bemerkbar, auch wohl ſchwerlich beabſichtigt, wie

---

démie royale de musique gerichtet waren; welcher dieſes Theater, das am meiſten Beifall fand, eine Entſchädigung von 35000 Frcs. jährlich zahlen mußte. Vgl. Grimm corr. litt. VI p. 229 ff.

9) Vor mir liegt ein in Amſterdam 1753 gedrucktes Textbuch, welches auf dem Titel die Bemerkung hat: représenté à Bruxelles dans le courant du mois de Novembre 1753 par les Comédiens françois sous les ordres de Son Altesse Royale. Es muß alſo ſchon früher in Paris gegeben worden ſein.

10) Grimm berichtet über ihn nicht allzu vortheilhaft (corr. litt. IV p. 400. 417).

11) Marie Juſtine-Benoite du Ronceray, geb. in Avignon 1727, betrat als Mlle. Chantilly die Bühne und heirathete den als Verfaſſer zahlreicher komiſcher Opern bekannten Favart. Man glaubte, daß ſie an mehreren derſelben Antheil habe, ſo wie der Abbé Voiſenon für ihren Helfer galt. Sie ſtarb 1772. Grimm macht bei ihrem Tode eine ſehr ungünſtige Beſchreibung von ihr (corr. litt. VII p. 463 ff.).

12) Im Jahr 1754 wurde eine Paſtorale Daphnis et Alcimadure im Dialect von Languedoc, eine Bearbeitung der dort volksthümlichen Opéra de Frontignan, von Mondonville erſt bei Hofe dann öffentlich gegeben (Grimm corr. litt. I p. 218 ff. 289), und ſpäter auch franzöſiſch bearbeitet (ebend. V p. 445 f.).

Digitized by Google

denn auch Rouſſeau nirgend davon ſpricht, da er doch keinen Angriff vergißt, der je auf ihn gemacht war. Es kam wohl lediglich darauf an durch den Contraſt eine komiſche Wirkung hervorzubringen und von einem beliebten Stück auf dieſe Weiſe Vortheil zu ziehen.

Dieſe Parodie iſt es, welche Schachtner zu einer deutſchen Operette bearbeitete[13]. Während im Original kein Dialog iſt, ſondern das Ganze eine fortlaufende Kette an einander gereihter Lieder bildet, iſt in der deutſchen Bearbeitung ein verſificirter Dialog hergeſtellt, der durch einzelne Arien und Duette an der geeigneten Stelle unterbrochen wird[14]. Dieſen Dialog hat Mozart in den erſten Scenen als Seccorecitativ componirt — wie man aus dem Manuſcript ſieht, nachdem das Uebrige ſchon fertig war —, nachher aber wieder aufgegeben; wie weit äußere, durch die Aufführung bei Mesmers veranlaßte Gründe den einen wie den andern Entſchluß beſtimmt haben, weiß ich nicht. Was nun bei der franzöſiſchen Parodie beabſichtigt iſt und mit Geſchick behandelt eine komiſche Wirkung macht, das iſt hier die unfreiwillige Folge des Mangels an Sinn und Bildung für Poeſie[15]. Nicht nur unbeholfen ſind Vers und Ausdruck ſondern ſo platt und roh, daß man ſich den allgemeinen Ton der Bildung und des Ge-

13) Er iſt nicht der erſte; ſchon im Jahr 1764 wurde in Wien Baſtien und Baſtienne, ein Singſpiel von Weiskern gegeben (Müller zuverl. Nachr. I S. 31), das im Jahr 1770 auch in Brünn (ebend. II S. 213) und 1772 in Prag (ebend. II S. 163) aufgeführt ward. Ueber die Muſik wird nichts Näheres berichtet, es war wohl vaudevilleartig mit Liedern.

14) Dieſe Muſikſtücke entſprechen nicht denen in Rouſſeaus Oper, die wohl der Bearbeiter gar nicht gekannt hat. Manche Arien haben wahrſcheinlich mehrere Verſe gehabt, von denen Mozart nur den erſten untergeſetzt hat. Die Operette enthält 11 Arien, drei Duette und ein Terzett.

15) Ich ſtelle hier die drei Bearbeitungen der erſten Arie einander gegenüber:

Digitized by Google

ſchmacks vergegenwärtigen muß um zu begreifen daß die Oper in einem angeſehenen Hauſe aufgeführt werden konnte [16].

Rouſſeau.	Harny. (Air: J'ai perdu mon âne)
J'ai perdu tout mon bonheur;	J'ons pardu mon ami!
J'ai perdu mon serviteur;	Depis c' tems-là j'nons point dormi,
Colin me délaisse.	Je n' vivons pû qu' à d'mi.
Hélas! il a pu changer!	J'ons pardu mon ami,
Je voudrois n'y plus songer:	J'en ons le coeur tout transi,
J'y songe sans cesse.	Je m' meurs de souci.

Schachtner.

Mein liebſter Freund hat mich verlaſſen,
Mit ihm iſt Schlaf und Ruh dahin;
Ich weiß vor Leid mich nicht zu faſſen,
Der Kummer ſchwächt mir Aug' und Sinn.
Vor Gram und Schmerz
Erſtarrt das Herz,
Und dieſe Noth
Bringt mir den Tod.

16) Einige Proben werden genügen. Baſtienne ſingt:

Ganz allein
Voller Pein
Stets zu ſein
Iſt kein Spaß
Im grünen Gras!

und Baſtien:

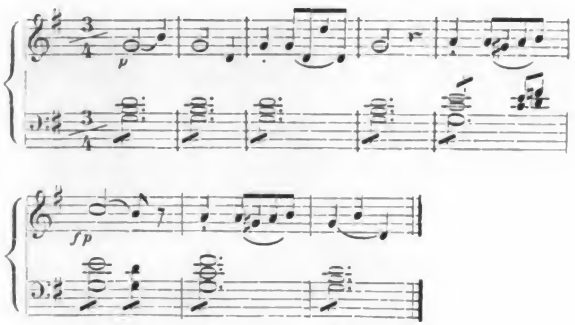
Geh, du ſagſt mir eine Fabel,
Baſtienne trüget nicht.
Nein, ſie iſt kein falſcher Schnabel,
Welcher anders denkt als ſpricht.

Zum Schluß ſingen alle drei:

Luſtig, preiſt die Zaubereien
Von Colas dem weiſen Mann!
Uns vom Kummer zu befreien
Hat er Wunder heut gethan.
Auf! ſtimmt ſein Lob an!
Er ſtift't dieſe Hochzeitsfeier.

Digitized by Google

Mozart hat in ſeiner Muſik den Charakter des Schäferſpiels durchweg feſtgehalten und wo es ſchicklich war auch äußerlich angedeutet. Die Inſtrumentaleinleitung (Intrada), ein Allegro ¾ von etwa 70 Tacten beginnt mit einem paſtoralen Thema



das nur durch einige raſche von Oboen und Hörnern unterſtützte Figuren unterbrochen wird, welche offenbar die Stö-

---

O zum Geier
Welch trefflicher Mann!

Auch Zweideutigkeiten glaubt Schachtner ſtärker auftragen zu müſſen. Wenn es im Franzöſiſchen heißt

Colas. S'rais-vous reconnaissante?
Bastienne. Autant qu'il vous plaira.
Colas. Ah! qu'lle est innocente!

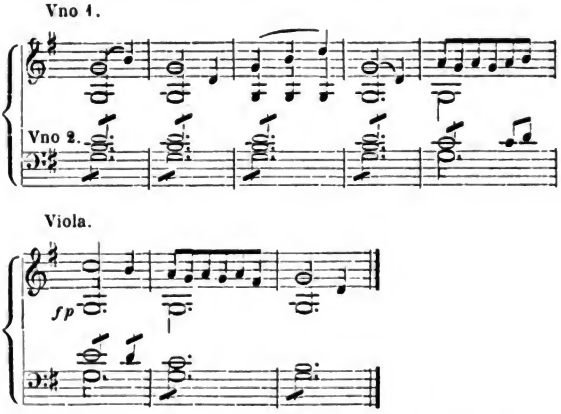
ſo lautet es im deutſchen Text

Colas. Wirſt du mir auch dankbar leben?
Baſtienne. Ja, mein Herr, bei Tag und Nacht.
Colas. O die Unſchuld!

Vergleicht man damit etwa die Proben welche Hiller (über Metaſtaſio S. 17 ff.) aus einer in Wien 1769 erſchienenen Ueberſetzung des Metaſtaſio anführt, ſo wird man Verwandtes genug finden.

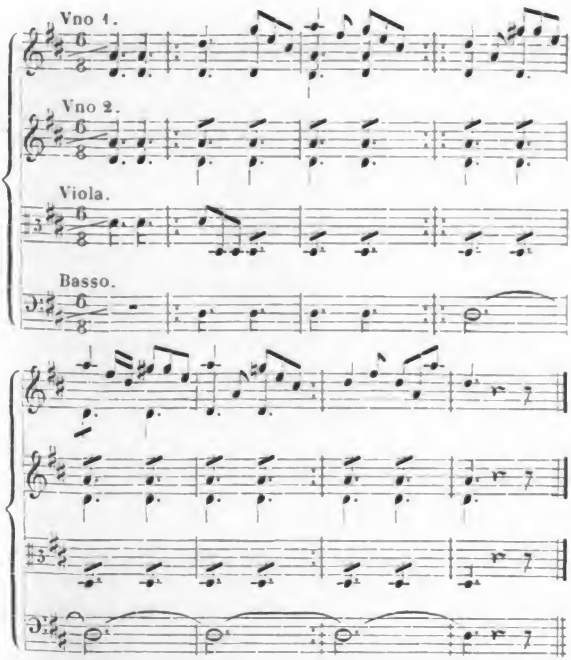
Digitized by Google

rung des ruhig heiteren Schäferlebens ausdrücken ſollen und verläuft in ein zartes pianissimo, welches die Arie der Baſtienne vorbereitet. Daß das Thema „an Beethovens Sinfonia eroica erinnert" bemerkt Holmes, noch größer wird die Uebereinſtimmung im Verlauf der Ouverture



wobei hoffentlich Niemand ernſtlich an eine wirkliche Reminiscenz denkt. Der Charakter der Melodie wie der Begleitung, das Feſthalten des Grundtons oder der Quinte, oft auch beider zuſammen, ſoll den Dudelſack andeuten. Er gebraucht dabei nur die Saiteninſtrumente; eine eigenthümliche Klangfarbe bringt er auch dadurch hervor, daß er die erſte Geige zu der Melodie den Grundton auf der leeren G oder D Saite angeben läßt. Angedeutet wird dieſer paſtorale Charakter auch ſpäter mitunter im Accompagnement; geradezu nachgeahmt iſt der Dudelſack in einem kleinen Satz mit dem Colas auf dem Dudelſack ſpielend auftritt

Digitized by Google



Hier hat ſich Mozart auch den Spaß gemacht durch das gis den zwiſchen g und gis liegenden Ton nachzuahmen, welchen Blasinſtrumente mit einfachen Röhren dann angeben, wenn ſie nicht kunſtgemäß behandelt werden[17].

Am bemerkenswertheſten iſt auch bei dieſer Operette die allgemeine Haltung und Farbe, welche Mozart derſelben zu

17) Ein ähnliches Beiſpiel findet ſich in Webers Compoſition des Boßſchen Reigens, Verwandtes auch in Mendelsſohns Sommernachtstraum.

Digitized by Google

geben gewußt hat. Vergleicht man ſie mit der finta semplice, ſo findet man daß beide einem ganz anderen Genre angehören. So wie jene entſchieden den Charakter der italiäniſchen opera buffa, ſo trägt dieſe ebenſo beſtimmt den deutſchen Charakter. Nicht allein daß die hergebrachten Formen der italiäniſchen Oper hier nicht angewandt ſind, die Art der Erfindung, der Melodienbildung iſt eine andere und unverkennbar liegt das deutſche Lied zum Grunde.

Bekanntlich verfaßte Chr. Fel. Weiße auf Veranlaſſung Kochs im Jahr 1752 für die Leipziger Bühne eine Bearbeitung der engliſchen Oper Der Teufel iſt los oder Die verzauberten Weiber, welcher bald darauf der zweite Theil Der luſtige Schuſter folgte. Beide, von Standfuß, dem Correpetitor der Kochſchen Truppe in Muſik geſetzt, fanden außerordentlichen Beifall[18]. Nachdem Koch nach der durch den ſiebenjährigen Krieg veranlaßten Unterbrechung im Jahr 1765 wieder nach Leipzig kam, richtete er ſein Augenmerk auch auf das Singſpiel. Er fand an Joh. Ad. Hiller was ihm vorher gefehlt hatte, einen Componiſten von Talent und Eifer. Den erſten Verſuch, nachdem er zu Weißes neuer Bearbeitung von Der Teufel iſt los eine Anzahl neuer Arien geſchrieben hatte, machte er mit Schieblers Oper Liſuart und Dariolette, welche am 25. Nov. 1766 aufgeführt wurde[19], dann

---

18) Weiße Selbſtbiographie S. 25 ff. 41. Blümner Geſchichte des Theaters in Leipzig S. 98 ff. Bekanntlich richteten Gottſched und ſeine Frau, welche Grimms Propheten von Böhmiſchbroda überſetzte und mit beißenden Bemerkungen gegen die Kochſche Oper ausſtattete, ihre Angriffe gegen dieſe Aufführungen, welche ihnen ſo übel bekamen (Blümner a. a. O. Danzel Gottſched S. 172 ff.). Neben deutſchen Singſpielen gab Koch auch italiäniſche Intermezzi; vgl. Cäcilia VIII S. 277 ff.

19) Blümner a. a. O. S. 159. Hiller wöchentl. Nachr. I S. 219. vgl. Göthe XVII S. 295.

Digitized by Google

vereinigte er ſich mit Weiße. Dieſer hatte bei ſeinem Aufenthalt in Paris für die komiſche Oper aux Italiens eine große Vorliebe gefaßt; ſeine erſten Opern Lottchen am Hofe[20] und Die Liebe auf dem Lande[21] ſind Nachbildungen franzöſiſcher Originale[22], denen dann ſelbſtändige Singſpiele folgten. Hiller, nicht nur ein tüchtiger Muſiker, ſondern wohl unterrichtet und denkend, und ein Mann von patriotiſcher, deutſcher Geſinnung, war mit Intereſſe den Beſtrebungen gefolgt in Paris der italiäniſchen Muſik Eingang zu verſchaffen und ſie mit den Forderungen des franzöſiſchen Geſchmacks zu verſöhnen. Mit Lebhaftigkeit ergriff er den Gedanken auf ähnlichem Wege eine nationale deutſche Oper zu begründen[23]. Er leugnete daß die deutſche Sprache zum Geſange ungeſchickt ſei, wenn nur die Dichter ſich Mühe geben wollten ſie der Muſik angemeſſen zu behandeln, und wenn man für den deutſchen Geſang mit derſelben Sorgfalt Künſtler bildete wie für den italiäniſchen. „Er würde dem Vaterlande Glück wünſchen, wenn man die Oper Liſuart und Dariolette als den Vorboten eines ernſthaften Geſchmacks auf der Singbühne anſehen dürfte und ſich Hoffnung machen könnte, jene großen Leidenſchaften, jene Heldentugenden einſt an der Stelle gemeiner Thorheiten und Ungezogenheiten des Pöbels glänzen

20) Lottchen (oder das Bauermädchen) am Hofe, eine Bearbeitung von Ninette à la cour (von Duni 1755), wurde Anfang 1767 zuerſt gegeben (Hiller wöchentl. Nachr. I S. 376).

21) Die Liebe auf dem Lande, bearbeitet nach Anette et Lubin mit La clochette (von Duni 1766) verbunden, wurde zuerſt am 18. Mai 1768 aufgeführt (Hiller wöchentl. Nachr. I S. 368).

22) Weiße Selbſtbiogr. S. 102 ff.

23) Die deutſchen komiſchen Opern Keiſers ſcheinen nicht über Hamburg hinausgekommen zu ſein; von einem Anknüpfen an dieſelben kann nicht die Rede ſein; vgl. Lindner, die erſte ſtehende deutſche Oper S. 123 ff.

Digitized by Google

und durch die Muſik verſchönert zu ſehen“[24]. Da ohne Frage der deutſche Geſchmack dem italiäniſchen am nächſten ſtehe, die Franzoſen aber in der dramatiſchen Behandlung des Stoffes den Italiänern überlegen wären, ſo würde ein franzöſiſcher Plan in italiäniſche Form umgegoſſen den Deutſchen am meiſten zuſagen. Vor allen aber ſollten die Deutſchen ihr eignes Genie, ihren eignen Geſchmack zu Rathe ziehen und nicht am Nachahmen kleben. Gute deutſche Sänger, geſchickte und aufmerkſame Dichter, glückliche und mit Geſchmack arbeitende Componiſten, an denen es in Deutſchland ſelbſt nach dem Geſtändniß des Auslandes weniger als jemals fehle, könnten wohl endlich gute deutſche Singſpiele ſchaffen, wenn das deutſche Vaterland die Augen mehr auf ſeine Kinder werfen wollte[25]. Hiller begnügte ſich daher nicht mit Liedern, ſondern ſuchte, wo es den Ausdruck tieferer Empfindungen galt, wo die Handlung in eine höhere Sphäre als die des gewöhnlichen Lebens trat, die kunſtmäßig ausgebildeten Formen der italiäniſchen Oper zweckmäßig modificirt anzuwenden. Hier fand er aber nicht nur an den ſchwachen Kräften der Schauſpieler ſondern auch an der Abneigung Kochs ein Hinderniß, der alle Muſik ſo leicht und populär als möglich haben wollte. Durch den Charakter der Weißeſchen Opern und die Sphäre, in welcher ſie ſich meiſtens bewegten, wurde dann von ſelbſt eine Art von Compromiß herbeigeführt[26].

24) Wöchentl. Nachr. I S. 219. Der Dichter der Oper erklärte ſie für eine romantiſche und machte darauf aufmerkſam, daß neben der ernſten Helden- und Göttero per wie der komiſchen Oper, durch Benutzung des romantiſchen Epos auch die romantiſche Oper mit Erfolg ausgebildet werden könne (ebend. II S. 135 ff.).

25) Wöchentl. Nachr. I S. 253 ff., ein Aufſatz, der wenn er nicht von Hiller ſelbſt iſt, doch ſeine Anſichten wiedergiebt. Vgl. ebend. III S. 59 f.

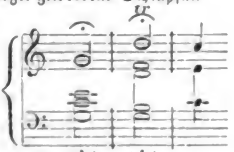
26) Hiller Lebensbeſchreibungen berühmter Muſikgelehrten S. 311 f.

Digitized by Google

Deutſche Singſpiele und Operetten waren auch in Wien und bei den herumziehenden Schauſpielertruppen nicht ungebräuchlich; wiſſen wir doch daß J. Haydn im Jahr 1751 oder 1752 für Kurz-Bernardon die komiſche Oper Der krumme Teufel componirte, die noch 1771 in Prag aufgeführt wurde (Müller zuverl. Nachr. II S. 158), Weißkerns Baſtien und Baſtienne iſt bereits genannt, andere Singſpiele kommen auch ſonſt vor, und Hillers Liſuart und Dariolette wurde am 6. Januar 1767 in Wien gegeben (Müller zuverl. Nachr. I S. 35). Vereinzelt ſteht alſo Mozarts Verſuch nicht da, wie weit aber jene früheren komiſche Opern oder die Hillerſche unmittelbar auf die Entſtehung von Baſtien und Baſtienne Einfluß gehabt haben, weiß ich nicht zu ſagen. So ſehr der Text auch noch jenen plumpen und derben Stücken verwandt iſt, ſo ſpricht ſich in Mozarts Muſik entſchieden dieſelbe Richtung aus, welche Hiller verfolgte. Einfachheit und Natürlichkeit im Ausdruck der Empfindung war durch den Gegenſtand geboten, der Geſang iſt ohne alle Coloratur und Fioritur[27]; der Charakter der Mu-

Mit der Entwickelung der deutſchen Operette war ſpäter Hiller durchaus nicht zufrieden, er ſchrieb im Jahr 1786 daß ſie, ob ſie gleich ſeit ihrer Entſtehung durch ſo viele Hände gegangen ſei doch keine höhere Vollkommenheit erhalten habe, ſo daß die erſten vor zwanzig Jahren gedichteten komiſchen Operetten immer noch bei weitem die beſten wären (über Metaſtaſio S. 6 f.).

27) Es iſt bemerkenswerth daß der in der italiäniſchen Arie damals faſt zur allgemeinen Regel gewordene Schlußfall



in dieſer Operette höchſtens ein- oder zweimal angewendet iſt.

Digitized by Google

ſik, der Melodiebildung iſt, wie ſchon bemerkt, entſchieden deutſch, meiſt liedartig; wo eine mehr ausgebildete Form hervortritt, iſt wohl der Einfluß der italiäniſchen Oper zu erkennen, allein ſie iſt weſentlich vereinfacht. Die eigentliche Form der Arie in zwei Theilen, mit Wiederholung des erſten oder beider und den dabei üblichen Veränderungen, iſt gar nicht angewendet; und wenn eine Arie aus zwei Theilen beſteht, ſo hat ſie kein da Capo[28]. Die Erfindung iſt im Ganzen nicht glänzend, es kommen keine Stücke von ſo hoher Bedeutung vor, wie einzelne in der italiäniſchen Oper ſich finden; die geringere Gewandtheit läßt vermuthen, daß die deutſche Operette eine frühere Arbeit iſt[29]; hie und da ſind kleine Stockungen im Rhythmus und in der Harmonie, auch gelegentlich einige altmodiſche Wendungen bemerkbar. Indeſſen ſind das zum Theil Mängel, die nur dem ſpäteren Mozart gegenüber als ſolche erſcheinen, nicht an dem Werk eines zwölfjährigen Knaben. Daneben fehlt es nicht an Stellen von großer Lieblichkeit und Anmuth und zarter Naivetät, die Harmonie iſt nicht ſelten gewählt, für jene Zeit ſelbſt kühn, und beſonders iſt es auch hier der Ausdruck der einfachen Empfindungen des Herzens, der am beſten gelingt. Das Talent dramatiſcher Charakteriſtik verläugnet ſich nicht, die drei Figuren ſind beſtimmt gezeichnet, manche kleine komiſche Effecte ſind mit einem gewiſſen kindlichen Behagen herausgehoben z. B. die Arie, in welcher Colas ſein Hocuspocus treibt, das Duett, in welchem Baſtienne auf alle verzweiflungsvollen Entſchlüſſe Baſtiens immer nur erwiedert: Viel Glück! u. a. m. Die techniſche Ausführung iſt ebenfalls ſehr einfach. In den

28) Dies hebt auch Hiller als charakteriſtiſch an ſeiner Behandlungsweiſe hervor (wöchentl. Nachr. I S. 376. II S. 118).

29) Das Seccorecitativ, welches zuletzt geſchrieben iſt, iſt mit großer Gewandtheit und Sicherheit behandelt.

Digitized by Google

Duetts und dem Schlußterzett ſind die Stimmen nicht künſtlich verſchlungen, ſondern ſie löſen einander ab oder gehen einfach harmoniſch neben einander her; nur ein einzigesmal kommt ein kurzer imitatoriſcher Einſatz vor. Ebenſo iſt auch die Begleitung des Orcheſters ſehr einfach. Nur ganz ausnahmsweiſe tritt es, auch nur mit einer durchgeführten Figur ſelbſtändig auf, gewöhnlich geht es mit der Singſtimme, zu welcher ein einfacher aber meiſt gut geführter Baß geſetzt iſt; die übrigen Stimmen füllen die Harmonie aus, ſelten treten ſie dabei mit einer gewiſſen Selbſtändigkeit hervor. Weſentlich iſt die Begleitung dem Saitenquartett überlaſſen. Zwar wird dieſes noch durch Oboen — einmal durch zwei Flöten — und Hörner verſtärkt, aber dieſe füllen meiſtens nur die Harmonie, beſonders die Oboen, welche nie gebraucht werden um eine Melodie ſelbſtändig zu führen oder auch nur hervorzuheben. Eigenthümlicher ſind ſchon die Hörner verwandt; nicht nur iſt von den gehaltenen Tönen mitunter ein wirkſamer Gebrauch gemacht, in der zweiten Arie der Baſtienne „Ich geh jetzt auf die Weide" ſind ſie ſehr einfach aber doch obligat und recht hübſch gebraucht.

Wenn dieſe Operette von dem Talent und der Bildung des jungen Componiſten uns eine günſtige Vorſtellung giebt, ſo ſteigert ſich dieſelbe ſehr, wenn man die deutſche Oper mit der gleichzeitigen italiäniſchen vergleicht und ſich vergegenwärtigt, was es ſagen will, daß ein zwölfjähriger Knabe nicht allein mit gleicher Gewandtheit und Sicherheit die verſchiedenen Formen handhabt, eine friſche Productionskraft und Talent für Charakteriſtik zeigt, ſondern ſeines Gefühl und richtigen Takt für die künſtleriſche und nationale Grundverſchiedenheit der deutſchen und italiäniſchen Oper in der Behandlung des Ganzen und Einzelnen bewährt. Merkwürdig, wie er bei ſeinen erſten dramatiſchen Verſuchen ſchon die

Digitized by Google

beiden Pole fixirt, welche einander diametral entgegengesetzt in seiner künstlerischen Individualität neutralisirt werden sollten.

Diese Privataufführung einer Oper konnte für die fehlgeschlagene Hoffnung die finta semplice auf der Bühne zu sehen freilich keinen Ersatz geben; indessen sollte L. Mozart die Genugthuung haben, daß sein Sohn noch in Wien öffentlich eine Composition aufführte. Sie waren mit Pater Parhammer[30] bekannt geworden, der sie mitunter zu Tisch zu sich einlud. Dort sah sie der Kaiser als er den Grundstein zu der neuen Waisenhauskirche legte und unterhielt sich mit Wolfgang über seine Oper. Dies mag mit dazu beigetragen haben, daß ihm zur Benediction der Kirche die Composition einer solennen Messe nebst dem Offertorium und eines Trompetenconcerts für einen Knaben aufgetragen wurde[31]. Am 7. December 1768 fand die Aufführung, bei welcher Wolfgang mit dem Taktstock dirigirte, in Gegenwart des kaiserlichen Hofes Statt und machte, wie der Vater nach Hause schrieb, das wieder gut, was die Feinde durch Verhinderung der Oper zu verderben trachteten, da sie den Hof und das zahlreich versammelte Publicum überzeugten, daß Wolfgang als Componist mit Ehren bestehen könne.

30) Ign. Parhammer, geb. 1715, trat nach vollendeten Studien 1734 in den Jesuitenorden, wurde 1746 in Wien zum Doctor der Theologie promovirt, dann Missionär der Wiener Diöcese, 1756 Obervorsteher aller Missionen in Oesterreich und Kärnthen, 1758 Beichtvater des Kaiser Franz I. Im folgenden Jahr wurde ihm die Leitung des Waisenhauses übertragen, welchem er eine Reihe von Jahren mit großer Auszeichnung vorstand. In allen von den Jesuiten geleiteten Anstalten der Art in Deutschland wurde nach Art der venetianischen Anstalten die musikalische Ausbildung der Waisen zunächst zur Verwendung beim Gottesdienst mit Sorgfalt betrieben (Burney Reise II S. 107), und hier mit solchem Erfolg daß Kaiser Joseph sie für seine Oper zu nutzen beabsichtigte (Müller Abschied von der Bühne S. 237). Parhammer starb 1780.

31) Die Messe ist in André's Verzeichn. n. 4.

Digitized by Google

Beilagen.

I — IV.

Digitized by Google

I.

Wolfgang Mozarts Schweſter, Maria Anna Walburga Ignatia, in der Familie und unter den Bekannten Nannerl genannt, war am 30. Juli 1751 geboren und alſo fünf Jahr älter als er. Sie zeigte ſchon frühzeitig ein ſo entſchiedenes Talent zur Muſik, daß ſie unter der Anweiſung des Vaters die außerordentlichſten Fortſchritte machte und bei den erſten Kunſtreiſen der Familie Mozart in den Jahren 1762, 1763—1766, und 1767 als eine Klavierſpielerin auftrat, welche ſich mit den erſten Meiſtern meſſen konnte, und nur gegen die unerhörten Leiſtungen ihres jüngeren Bruders zurücktrat. Nicht allein der Vater ſchreibt (London 8. Juni 1764): „Genug iſt es, daß mein Mädel eine der geſchickteſten Spielerinnen in Europa iſt, wenn ſie gleich nur zwölf Jahre hat"; ſondern die Berichte Anderer ſtimmen damit vollſtändig überein (Beil. III, 1, 2). Während des Aufenthalts im Haag im October 1765, wurde ſie von einer heftigen Krankheit ergriffen, welche ſie an den Rand des Grabes brachte; zur großen Freude der Aeltern welche an ihrem Aufkommen verzweifelten, erholte ſie ſich wieder[1]. Im Nov. 1767 wurde ſie in Olmütz mit Wolfgang zugleich von den Blattern befallen, die ſie ebenfalls glücklich überſtand.

---

1) Der Brief L. Mozarts (Haag 5. Nov. 1765) iſt zu charakteriſtiſch um ihn hier nicht mitzutheilen.

„Ich mußte wider meine Neigung nach Holland gehen, um da, wo nicht gar meine arme Tochter zu verlieren, doch ſchon faſt in den letzten

Digitized by Google

Bei den ſpäteren Kunſtreiſen nach Italien begleitete ſie den Vater und Bruder nicht mehr, ſondern blieb bei der Mutter da-

---

Zügen liegen zu ſehen. So weit war es mit ihr gediehen. Ich bereitete ſie zur Reſignation in den göttlichen Willen. Sie erhielt nicht nur das heilige Abendmahl, ſondern auch das heilige Sakrament der letzten Oelung. Hätte Jemand die Unterredungen gehört, die ich, Frau und Tochter hatten, und wie wir letztere von der Eitelkeit der Welt, von dem glückſeligen Tode der Kinder überzeugten, ſo würde er nicht ohne naſſe Augen geblieben ſeyn, da inzwiſchen Wolfgang ſich in einem anderen Zimmer mit ſeiner Muſik unterhielt."

„Zuletzt ſandte mir die Prinzeſſin von Weilburg den ehrlichen alten Profeſſor Schwenkel zu, der die Krankheit auf eine neue Art behandelt. Sehr oft war meine Tochter nicht bey ſich, weder ſchlafend, noch wachend, und ſprach immer im Schlafe bald die eine, bald die andere Sprache, ſo daß wir bey aller Betrübniß manchmal lachen mußten. Dies brachte auch den Wolfgang etwas aus ſeiner Traurigkeit. Nun kömmt es darauf an, ob Gott meiner Tochter die Gnade giebt, daß ſie wieder zu Kräften gelangt, oder ob ein Zufall kömmt, der ſie in die Ewigkeit ſchickt. Wir haben uns jederzeit dem göttlichen Willen überlaſſen, und ſchon ehe wir von Salzburg abgereiſt ſind, haben wir Gott inſtändigſt gebeten, unſere vorhabende Reiſe zu verhindern oder zu ſegnen. Stirbt meine Tochter, ſo ſtirbt ſie glückſelig. Schenkt ihr Gott das Leben, ſo bitten wir ihn, daß er ihr ſeiner Zeit einen ebenſo unſchuldigen ſeligen Tod verleihen möge, als ſie jetzt nehmen würde. Ich hoffe das Letztere, indem, da ſie ſehr ſchlecht war, am nämlichen Sonntage ich mit dem Evangelium ſagte: „Domine descende, bevor meine Tochter ſtirbt", und dieſen Sonntag hieß es: „die Tochter ſchlief, dein Glaube hat dir geholfen." Suchen Sie nur im Evangelium, Sie werden es finden."

„Nun bitte ich wegen meiner Tochter eine heilige Meſſe zu Maria Plain, eine heil. Meſſe bei dem heil. Kindel zu Loretto, eine zu Ehren der heil. Walpurgis und zwey zu Paſſau auf dem Mariahilf-Berge leſen zu laſſen. Nun hat mein Mädel auch an die fromme Crescentia gedacht und auch ihr zu Ehren wollen wir eine heilige Meſſe leſen laſſen. Allein da wir noch nicht dergleichen zu thun befugt ſind bevor unſere Kirche in Betreff dieſer frommen Perſon etwas decidirt hat, ſo überlaſſe ich Ihrer Frau, mit etlichen Patribus Franziscanern ein Conſiſtorium darüber zu halten und die Sache ſo einzurichten, daß meine Tochter zufrie-

Digitized by Google

heim. Indeſſen fuhr ſie fort als Klavierſpielerin ſich auszubilden[2] und konnte auch ſpäter mit Recht darauf Anſpruch machen als eine Virtuoſin zu gelten. Dem Beiſpiel und Unterricht des Bruders, mit dem ſie, wenn er in Salzburg war, fortwährend muſicirte, verdankte ſie, wie ſie das gern und bereitwillig eingeſtand, das Beſte was ſie leiſtete. Leopold theilt ſeinem Sohne mit (26. Jan. 1778), daß der Violiniſt Janitſch und der Violoncelliſt Kneſe aus der Capelle von Wallerſtein, welche zum Beſuch in Salzburg waren, „absolute die Nannerl ſpielen hören wollten. Sie ließen es ſich entwiſchen, daß es ihnen nur darum zu thun war, aus ihrem gusto auf Deine Spielart zu ſchlüßen, ſo wie ſie ſehr darauf drangen etwas von Deiner Compoſition zu hören. Sie ſpielte Deine Sonate von Manheim recht treflich mit aller expression. Sie waren über ihr Spielen und über die Compoſition ſehr verwundert. — Sie accompagnirten der Nannerl auch Dein Trio ex B und recht vortrefflich.“ Er berichtet ihm dann weiter, wie dieſe Herren vor ſeinen Leiſtungen ſowohl durch dieſe Compoſitionen als durch die Spielart der Nannerl, die immer ſagte: „Ich bin nur die Schülerin meines Bruders“ die größte Hochachtung bekommen hätten[3]. Wolfgang pflegte ihr auch in ſpäteren Jahren, wenn er abweſend war, ſeine Klaviercompoſitionen zu ſchicken und legte auf ihr Urtheil Werth[4], daher er auch

---

dengeſtellt, die Satzungen Gottes und unſerer Kirche aber nicht beleidigt werden.“

2) Als ſie nach München reiſen ſollte um die finta giardiniera ihres Bruders zu hören, ſchrieb L. Mozart (16. Dec. 1774): „Ich habe nun eine Wohnung für die Nannerl bei Frau v. Durſt. Dieſe iſt 28 Jahr alt, ſehr eingezogen und voller Beleſenheit und Vernunft: ſie leidet keinen Umgang von Schmirbern um ſich und iſt ſehr höflich und angenehm. Nannerl findet da einen eigenen Flügel zu eigenem Gebrauch, auf dieſem muß ſie fleißig die Sonaten von Paradies und Bach und das Concert von Lucheſi ſpielen.“

3) Auch der Berichterſtatter Burneys (Reiſe III S. 262) rühmt (im Jahr 1772) das Klavierſpiel von Marianne Mozart.

4) So ſchickte er ihr von Manheim eine Sonate, die er für Roſa Cannabich componirt hatte und die ihm ſehr lieb war; von Wien aus ein Präludium und eine Fuge, und war, als er ſeine drei Concerte aus B D und

Digitized by Google

Berichte und Kritiken, namentlich über Klavierſpieler an ſie richtete [5].

Auch im Componiren verſuchte ſie ſich; ein Lied, das ſie ihrem Bruder nach Rom ſchickte, ſetzte dieſen in Verwunderung (Beil. V, 19), und Uebungen im Generalbaß machte ſie fehlerfrei und zu ſeiner völligen Zufriedenheit (Beil. V, 14). Später berichtete der Vater (25. Febr. 1778), daß ſie trefflich Generalbaß ſpielen und Präambuliren gelernt habe, da ſie einſehe, daß ſie nach dem Tode des Vaters für ſich und die Mutter werde ſorgen müſſen. Als ihr Wolfgang von Paris aus ein Präludium ſchickte [6], ſtellte ſie ihren Vater zum Scherz auf die Probe. Sie hatte es Nachmittags um 4 Uhr bekommen und übte es gleich ein, daß ſie es auswendig ſpielen konnte. Als der Vater um fünf nach Hauſe kam, ſagte ſie ihm ſie hätte ſich etwas ausgedacht, das ſie, wenn es ihm gefiele, aufſchreiben wolle, und fing das Präludium an. „Ich riß die Augen auf" berichtet Leop. Mozart und ſagte: „Wo Teufel haſt du dieſe Gedanken her? Sie lachte und zog die Briefe aus dem Sack."

Schon frühzeitig fing ſie an auf dem Klavier Unterricht zu

G dur ihr geſchickt hatte, ſehr begierig zu hören, welches ihr und dem Vater am beſten gefalle. — Auch fremde Compoſitionen ſchickte er ihr gelegentlich zu. So ſchreibt er von München (6. Oct. 1777): „Ich ſchicke meiner Schweſter 6 Duetti a Clavicembalo e Violino von Schuſter; ich habe ſie hier ſchon oft geſpielt, ſie ſind nicht übel. Wenn ich hier bleibe, ſo werde ich auch 6 machen auf dieſen gusto, denn ſie gefallen hier ſehr."

5) Aus früherer Zeit finden ſich hinreichende Beiſpiele in Beilage V; der Bericht über Clementi wird ſpäter beſprochen werden; hier führe ich nur an, daß Mozart auf Veranlaſſung der Clementiſchen Sonaten ihr räth, ſich mit den Sexten- und Octavenpaſſagen nicht gar zu viel abzugeben, damit ſie ſich dadurch nicht ihre ruhige und ſtete Hand verderbe, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geſchwindigkeit nicht verliere (Wien 7. Juni 1783).

6) „Ich bitte um Verzeihung, daß ich ſo ſpät mit meinem Glückwunſch komme, allein ich habe meiner Schweſter doch mit einem kleinen Präambulum aufwarten wollen — die Spielart laſſe ich ihrer eigenen Empfindung übrig — dies iſt kein Präludium, um von einem Ton in den anderen zu gehen, ſondern nur ſo ein Capriccio, um das Clavier zu probiren" (Paris 20. Juli 1779).

Digitized by Google

geben; von Mailand aus ſchrieb ihr Vater (12. Dec. 1772): „Ich laſſe der Nannerl ſagen, daß ſie ihre kleine Schülerin mit Fleiß und Geduld lehren ſoll; ich weiß daß es zu ihrem eigenen Nutzen iſt, wenn ſie ſich gewöhnt Jemand etwas gründlich und mit Geduld zu zeigen, ich ſchreibe es nicht umſonſt.“ Später wurde dieſer Unterricht eine Erwerbsquelle, die bei den beſchränkten Verhältniſſen der Familie Mozart ſehr erwünſcht war; ſie war dadurch im Stande für ihre perſönlichen Bedürfniſſe ſelbſt zu ſorgen, und erleichterte auf dieſe Weiſe ſolange ſie im Hauſe des Vaters lebte dieſem die Sorgen für ein leidliches Auskommen. Sie galt ſogar bei ihrer eigenen Familie für intereſſirt, und der Vater war freudig überraſcht, da ſie bei der Nachricht, daß Wolfgang auf ſeiner Pariſer Reiſe in unerwartete Verlegenheit gekommen ſei, ausrief: Gottlob, daß es nichts Schlimmeres iſt! obgleich ſie wußte, daß um dem Bruder fortzuhelfen ihr eigner Schuldbrief eingeſetzt werden mußte. Aber auch ſonſt zeigt ſie ſich als ein Mädchen von leicht erregtem, weichem Gefühl, das nicht allein den Verluſt der Mutter tief empfand, ſondern auch an dem Schickſal des Bruders innigen Antheil nahm, mitunter lebhafteren als ihm grade bequem war, ſo daß er ihr einmal unmuthig ſagen ließ (Manheim 19. Febr. 1778): „Meine Schweſter umarme ich von ganzem Herzen, und ſie ſoll nicht gleich über jeden Dreck weinen, ſonſt komme ich mein Lebtag nimmer zurück“ — wofür die gebührende Zurechtweiſung von Seiten des Vaters nicht ausblieb.

Uebrigens war das Verhältniß der beiden Geſchwiſter zu einander von Kindheit an das innigſte und anhänglichſte. Da die übrigen Geſchwiſter frühzeitig geſtorben waren, wuchſen ſie auf einander allein angewieſen auf; die ſtrenge häusliche Zucht wie die gemeinſamen Reiſen, und vor allem die durch Anlage und Erziehung bei beiden gleichmäßig hervortretende Richtung auf die Muſik mußten die natürliche Anhänglichkeit der Geſchwiſter erhöhen, da von Eiferſucht und Neid in beiden keine Spur war. Wolfgang ließ ſeine Neigung zu Scherz und Neckerei beſonders an der „Schweſter Canaglie“ aus und die Briefe, welche er auf ſeinen italiäniſchen Reiſen an ſie ſchrieb (Beil. V) geben reichliche Proben ſowohl von der Behaglichkeit, mit welcher er ſeine Poſſen mit ihr trieb, als auch von der Harmloſigkeit mit der er ſie aufzog, weil ſie ſo gar klug und witzig ſei (Beil. V, 31. 50). Auch ſpäter hörte dieſer Ton einer ausgelaſſenen, ſelbſt kindiſchen

Digitized by Google

Spaßmacherei nicht auf. So ſchickte er aus Manheim (20. Dec. 1777) folgende Knittelverſe:

Meine liebſte Sallerl, mein Schatzerl!
Meine liebſte Nannerl, mein Schweſterl!
Ich thu mich halt bedanken für deinen Glückwunſch, Engel,
und hier haſt ein von Mozart, von den grobeinzign Bengel.
Ich wünſch dir Glück und Freude, wenns doch die Sachen giebt,
und hoff', du wirſt mich lieben, wie dich der Woferl liebt;
ich kann dir wahrlich ſagen, daß er dich thut verehren,
er luf dir ja in Feur, wenns dus thaiſt a begehren:
ich mein, ich muß ſo ſchreiben, wie er zu reden pflegt,
mir iſt ſo friſch vor Augen die Liebe die er hegt
für ſeine jolie Sallerl, für ſeine Schweſter Nanzerl!
ach, kommt gſchwind her ihr Lieben, wir machen gſchwind ein Tanzerl!
Es ſollen leben alle, der Papa und d' Mama,
die Schweſter und der Bruder, huiſaſa, hupſaſa!
und auch d' Maitreß vom Woferl und auch der Woferl ſelbſt,
und das ſo lange, lange — ſo lang als er noch krelbſt;
ſo lang als er noch br—zen und wacker ſch—en kann,
ſo lang bleibt er und d' Sallerl und 's Schweſterle voran[7].
Ein ſauberes G'ſindel — — au weh! ich muß gſchwind noch ſchlaffen,
und das itzt gleich um 12 Uhr; dann dort thut man ſchon ſchlaffen.

Ja, noch von Wien aus bittet er (10. Dec. 1783) in ſeinem und ſeiner Frau Namen der Nannerl ein Paar Ohrfeigen, ein Paar

7) Dieſe derben, ſelbſt unflätigen Späße, die uns bei Mozart öfter begegnen, waren in damaliger Zeit ſelbſt im Verkehr mit Frauen häufig und dürfen, wie unangenehm ſie uns jetzt auch berühren, nicht ohne Weiteres als ein Zeichen von Rohheit und Mangel an Bildung angeſehen werden. Wenn man ſich an die ähnlichen Derbheiten Luthers im Scherz wie in der Polemik, an den Ton der Faſtnachtpredigten und Faſtnachtſpiele, endlich der Hanswurſtiaden erinnert, ſo wird man zugeſtehen müſſen daß dieſe Art des Lächerlichen — die übrigens nichts mit geſchlechtlichen Zweideutigkeiten zu thun hat — damals allgemein recipirt war und nicht den Anſtoß gab wie heutzutage. Damit ſoll nicht etwa behauptet werden, daß dergleichen Späße damals für fein gegolten hätten — nur verpönt waren ſie nicht —, und es iſt ſicher charakteriſtiſch, daß, während Mozarts Mutter und Schweſter ſich vor einer ſolchen Derbheit gelegentlich nicht ſcheuen, der Vater ſich derſelben enthält.

Digitized by Google

Maulſchellen, ein Paar Wachteln, ein Paar Watſchen, ein Paar Faunzen und ein Paar Maultaſchen zu geben!

Allein nicht bloß in dieſen Scherzen ſpricht ſich das gute Verhältniß der Geſchwiſter aus, ſie theilten auch den Ernſt des Lebens redlich mit einander. Wenn Wolfgang, ſeitdem er erwachſen war, das Leben in Salzburg bis zum Unerträglichen ſchwer gemacht wurde, ſo war ihre Lage auch nicht eben erfreulich. Als die Mutter mit Wolfgang die Reiſe nach Paris angetreten hatte, übernahm ſie die Haushaltung und der Vater lobt ſie, daß ſie im Hausweſen in Allem erſtaunlich fleißig, arbeitſam und aufmerkſam auf Alles und mit der Magd, die unreinlich und lügenhaft war, genau und reſolut ſei. Nach dem Tode der Mutter führte ſie dem Vater den Haushalt fort, der zu Zeiten durch Koſtgänger vermehrt wurde[8]. Uebungen im Klavierſpiel — in der Regel Abends mit dem Vater mehrere Stunden — und Unterricht, den ſie jungen Damen ertheilte, füllten ihre Zeit aus. Sie war beliebt als Lehrerin und ihre Schülerinnen zeichneten ſich durch Präciſion und Nettigkeit des Spiels aus. War der Bruder da, ſo war das Haus belebt, der Vater heiteren Sinnes, und ſie hatte jemand mit dem ſie Freud und Leid theilen konnte; war er fort, ſo war der Vater, der ohne ſeinen Wolfgang kaum leben konnte, meiſt ſorgenvoll und gedrückt, die Verdrießlichkeiten, welche ihm dort widerfuhren, konnte ſie nicht von ihm abwehren, den Sohn ihm nicht erſetzen. Die Zerſtreuungen des geſellſchaftlichen Lebens in Salzburg konnten ihr für die Einſamkeit ihres häuslichen Lebens nur geringen Erſatz bieten, obgleich ſie ſich denſelben keineswegs entzog und, ebenſo wie Wolfgang noch lange nachdem er von Salzburg fort war, an den einzelnen Perſonen

8) In einem Briefe an Breitkopf (29. April 1782) ſchreibt L. Mozart: „Mein Sohn iſt und bleibt in Wien. Unterdeſſen habe ich eine Unterhaltung mit zwey Schülern, dem zwölfjährigen Sohne und dem vierzehnjährigen Töchterchen des Herrn Marchand Theaterdirectors in München, die bey mir in der Erziehung ſind und ich Hoffnung habe aus dem Knaben einen großen Violin- und Clavierſpieler, und aus dem Mädchen eine gute Sängerin und vortreffliche Clavierſpielerin zu bilden.“ Bekanntlich haben Heinrich Marchand und Margarethe Marchand-Danzi die Erwartungen L. Mozarts gerechtfertigt.

Digitized by Google

und den kleinen Begebenheiten ihres Freundeskreises ein lebhaftes Interesse nahm[9].

Gegen Ende des Jahrs 1780, während Wolfgang in München mit dem Idomeneo beschäftigt war, wurde Marianne von einer Krankheit befallen, welche eine Zeitlang zur Brustabzehrung zu werden drohte; es bedurfte einer längeren Schonung ehe sie wieder hergestellt wurde. Wie es scheint, war eine Neigung, die mit ungünstigen Verhältnissen zu kämpfen hatte, an diesem Kränkeln mit Schuld. Marianne, welche schon in ihren Kinderjahren durch ein angenehmes Aeußere anziehend war, war, wie das Familienbild im Mozarteum in Salzburg ausweist, zu einer stattlichen Schönheit entwickelt, es konnte ihr an Bewerbern wohl nicht fehlen. Die Vertraulichkeit zwischen den beiden Geschwistern zeigt sich auch darin, daß sie ihre unschuldigen Herzensangelegenheiten einander mittheilen[10]; dieses Vertrauen hielt aber auch für ernste Verhältnisse aus. Als Mozart in Wien festen Fuß gefaßt hatte, suchte er seiner Schwester nicht allein durch mancherlei Dienstleistungen gefällig zu sein[11], er schreibt ihr auch (4. Juli

9) Wolfgang schreibt ihr von Wien (4. Juli 1781): „Schreibe mir öfters, versteht sich, wenn du nichts besseres zu thun weißt, denn ich möchte gar zu gern bisweilen Neuigkeiten lesen, und du bist ja das lebendige Salzburger Protokoll, denn du schreibst ja alles auf, was sich immer ereignet, und mithin schreib es halt mir zu Gefallen zweimal auf." — Der Vater hatte ihnen zur Pflicht gemacht regelmäßig ein genaues Tagebuch zu führen, was auch Wolfgang in seinen jüngeren Jahren gethan hatte; Marianne hielt noch später an dieser Gewohnheit fest. Im städtischen Museum zu Salzburg wird ein Bruchstück von einem ihrer Tagebücher aufbewahrt; unter ihren Briefen an den Bruder enthalten zwei (Nov. und Dec. 1780) einen sehr ausführlichen Bericht über die Darstellungen der Schikaneder'schen Schauspielergesellschaft in Salzburg.

10) Vgl. die Scherze über Herrn v. Mölk, einen unglücklichen Liebhaber Mariannes Beil. V, 2; die geheimnißvollen Winke Beil. V, 36. 37. 45. 47. 48. 53. 54.

11) „Ma très chère soeur! Mich freut es sehr, wenn die Bänder nach deinem Geschmack waren, was den Preis der gemalten und ungemalten Bänder anbelangt, werde ich mich erkundigen, denn dermalen weis ich es nicht, weil Fr. v. Auerhammer, welche die Güte hatte mir selbe zu verschaffen, keine Bezahlung annahm, sondern mich gebeten, ich möchte dir

Digitized by Google

1781): „Nun möchte ich auch gerne wiſſen, wie es mit dir und dem bewußten guten Freunde ſteht? ſchreibe mir doch darüber! oder habe ich dein Vertrauen in dieſer Sache verloren?“ Aus ſpäteren Briefen geht hervor, daß dieſer gute Freund ein gewiſſer, uns nicht näher bekannter Herr d'Yppold war, welcher für Marianne eine von ihr erwiederte Neigung hegte, aber in Verhältniſſen lebte welche ihm nicht geſtatteten ſie zu heirathen und keine Ausſicht hatte ſeine Lage in Salzburg zu verbeſſern. Mozart, welcher ſah, daß die Ruhe und Geſundheit ſeiner Schweſter auf dem Spiel ſtand, ſchlug ihr vor, da es in Salzburg nie etwas werden würde, d'Yppold ſolle nach Wien kommen und dort ſein Glück verſuchen, er, Wolfgang, werde alles aufbieten ihm durch ſeine Bekanntſchaften dort fortzuhelfen. Sie werde in Wien durch Unterricht ungleich mehr verdienen als in Salzburg, es könne nicht fehlen, daß ſie dort bald einander heirathen würden; dann müſſe auch der Vater ſeinen Dienſt in Salzburg verlaſſen und zu ſeinen Kindern nach Wien ziehen. Leider ſcheint dieſer ſchöne Plan doch unausführbar geweſen zu ſein, und da ſich gar keine Ausſichten auf eine Verbindung der Liebenden zeigten, ſo löſte ſich das Verhältniß wieder auf[12].

Im Jahr 1784 heirathete ſie Johann Baptiſt Reichsfreiherrn v. Berchthold zu Sonnenburg, Salzburgiſchen Hofrath und Pfleger zu St. Gilgen. Er war bereits vermählt geweſen und brachte ihr mehrere Stiefkinder zu. Wie weit ſie durch Neigung

---

von ihr unbekannterweis alles Schöne entrichten, mit der Verſicherung, daß es ihr allezeit ſehr angenehm ſein wird, dir etwas Gefälliges erweiſen zu können; ich habe ihr auch ſchon eine Gegenempfehlung von dir entrichtet. Liebſte Schweſter! ich habe letzthin ſchon unſerm lieben Vater geſchrieben, daß — wenn du etwas gerne von Wien hätteſt, es ſei was es wolle, ich dich gewiß mit wahrem Vergnügen damit bedienen werde; und nun wiederhole ich es mit dem Beiſatze, daß es mich ſehr verdrüßen würde, wenn ich hören müßte, daß du jemand andern in Wien Commiſſion gäbeſt“ (Wien 4. Juli 1781).

12) Wie hier Mozart ſeiner Schweſter zur Seite ſtand, ſo nahm ſie an ſeiner Liebe für ſeine nachherige Frau Theil. Ihr konnte er klagen, wie ſchwer es ihm und ſeiner Conſtanze gemacht würde, und ſie knüpfte mit ihr eine Correſpondenz an, als der Vater noch ſehr unzufrieden mit dieſer Verbindung war.

Digitized by Google

oder Ueberlegung zu dieſer Ehe beſtimmt worden ſei, iſt nicht zu ſagen; es wird verſichert, daß ſie in dieſer Verbindung mit einem Gatten, der ſie zwar hochgeſchätzt, aber nicht eigentlich verſtanden haben ſoll, nicht unzufrieden gelebt habe [13].

---

13) Wolfgang ſchrieb ihr zu ihrer Hochzeit (18. Aug. 1784):

„Ma très chère soeur!

Potz Sapperment! — Jetzt iſt es Zeit, daß ich ſchreibe, wenn ich will, daß dich mein Brief noch als eine Veſtalin antreffen ſoll! — Ein paar Tage ſpäter, und — weg iſts! — Meine Frau und ich wünſchen dir alles Glück und Vergnügen zu deiner Standesveränderung und bedauern nur von Herzen, daß wir nicht ſo glücklich ſeyn können bey deiner Vermählung gegenwärtig zu ſeyn; wir hoffen aber dich künftiges Frühjahr ganz gewiß in Salzburg ſowohl als in St. Gilgen als Frau von Sonnenburg ſammt deinem Herrn Gemahl zu umarmen. Wir bedauern nun nichts als unſern lieben Vater, welcher nun ſo ganz allein leben ſoll! — Freylich biſt du nicht weit von ihm entfernt und er kann öfters zu Dir ſpatzieren fahren — allein jetzt iſt er wieder an das verfluchte Kapellhaus gebunden! — Wenn ich aber an meines Vaters Stelle wäre, ſo würde ich vermöge der ſchon ſo langen Dienſtzeit bitten in Ruheſtand geſetzt zu werden, und nach erhaltener Penſion ginge ich zu meiner Tochter und lebte dort ruhig. — Wollte der Erzbiſchof meine Bitte nicht eingehen, ſo begehrte ich meine Entlaſſung und ginge zu meinem Sohne nach Wien — und das iſts, was ich hauptſächlich dich bitte, daß du dir Mühe geben möchteſt ihn dazu zu bereden. — Und nun lebet beyde ſo gut zuſammen, als wie — wir zwey. — Drum nimm von meinem poetiſchen Hirnkaſten einen kleinen Rath an; denn höre nur:

Du wirſt im Ehſtand viel erfahren,
was dir ein halbes Räthſel war;
bald wirſt du aus Erfahrung wiſſen,
wie Eva einſt hat handeln müſſen,
daß ſie hernach den Kain gebar.
Doch, Schweſter, dieſe Ehſtandspflichten
wirſt du von Herzen gern verrichten,
denn glaube mir, ſie ſind nicht ſchwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
der Ehſtand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finſtre Mienen,
die du nicht glaubeſt zu verdienen,
in ſeiner übeln Laune macht:

Digitized by Google

Der briefliche Verkehr mit ihrem Bruder war ſeit ſeinem Aufenthalt in Wien, wo ein bewegtes Leben und vielfache Beſchäftigungen ihm zu ausführlicher und regelmäßiger Correſpondenz keine Zeit ließen, weniger lebhaft geworden. Er rechtfertigt ſich gegen Vorwürfe die ſie ihm deshalb gemacht hatte (13. Febr. 1782): „Du darfſt aus dem, daß ich dir nicht antworte, nicht ſchlüßen, daß du mir mit deinem Schreiben beſchwerlich fällſt. Ich werde die Ehre von dir, liebe Schweſter, einen Brief zu erhalten allezeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geſchäfte zuließen, ſo weiß es Gott ob ich dir nicht antworten würde! Habe ich dir denn gar niemalen geantwortet? Alſo Vergeſſung kann es nicht ſein, Nachläſſigkeit auch nicht, mithin iſt es nichts als unmittelbare Hinderniſſe, wahre Ohnmöglichkeiten! Schlecht genug, wirſt du ſagen! — aber um Gotteswillen! ſchreibe ich nicht auch meinem Vater wenig genug? Sie kennen doch beyde Wien! hat ein Menſch (der keinen Kreuzer ſicheres Einkommen hat) an einem ſolchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? Unſer Vater, wenn er ſeinen Kirchendienſt und du deine paar Scolaren abgefertigt haſt, ſo können Sie beyde den ganzen Tag thun, was Sie wollen und Briefe ſchreiben die ganze Lytaneien enthalten; aber ich nicht. — — — Liebſte Schweſter! wenn du glaubſt, daß ich jemals meinen liebſten, beſten Vater und dich vergeſſen könne, ſo . . . doch ſtill! Gott weiß es, und das iſt mir Beruhigung genug — der ſoll mich ſtrafen, wenn ich es kann."

Nach dem Tode des Vaters ſchrieb er an Marianne (16. Juni 1787):

„Liebſte, beſte Schweſter!"

„Daß du mir den traurigen und mir ganz unvermutheten Todesfall unſeres liebſten Vaters nicht ſelbſt berichtet haſt, fiel mir gar nicht auf, da ich die Urſache leicht errathen konnte. — Gott habe ihn bey ſich! — Sey verſichert, meine Liebe, daß, wenn du dir einen guten, dich liebenden und ſchützenden Bruder

---

ſo denke, das iſt Männergrille,
und ſag: Herr, es geſcheh dein Wille
— — — — — — —

Dein aufrichtiger Bruder
W. A. Mozart.

Digitized by Google

wünſcheſt, du ihn gewiß bey jeder Gelegenheit in mir finden wirſt. — Meine liebſte, beſte Schweſter! wenn du noch unverſorgt wäreſt, ſo brauchte es dieſes Alles nicht. Ich würde, was ich ſchon tauſendmal gedacht und geſagt habe, dir Alles mit wahrem Vergnügen überlaſſen; da es Dir aber nun, ſo zu ſagen unnütz iſt, mir aber im Gegentheil es zu eigenem Vortheil iſt, ſo halte ich es für Pflicht auf mein Weib und Kind zu denken."

Es läßt ſich aus dieſem Brief — von dem ich nicht weiß, ob Niſſen ihn vollſtändig hat abdrucken laſſen — nicht entnehmen, was Mozart bei der Erbtheilung in Anſpruch nahm und ebenſowenig iſt es bekannt, wie es mit derſelben gehalten worden iſt [14]. Spätere Briefe ſind mir nicht zur Kunde gekommen. Mit der Wittwe ihres Bruders ſtand Marianne ebenfalls in keinem näheren brieflichen Verkehr; aus einem Briefe von ihr an Regierungsrath von Sonnleithner (2. Juli 1819) geht hervor, daß ſie ſeit dem Jahr 1801 keinen Brief von ihrer Schwägerin erhalten hatte, von deren Kindern gar nichts wußte und ihre Wiederverheirathung nur durch Fremde erfahren hatte.

Im Jahr 1801 nämlich ſtarb Freiherr von Sonnenburg und ſeine Wittwe zog darauf mit ihren Kindern nach Salzburg, wo ſie ein, wenn auch nicht reichliches, doch bequemes Auskommen hatte. Sie kehrte nun zu ihrer alten Beſchäftigung zurück und gab Unterricht im Klavierſpiel, zwar für Geld, aber nicht aus Noth, da ſie bei ihrer einfachen und ſparſamen Lebensweiſe eher auflegte als daß ſie zurückgekommen wäre. Man hatte in Salzburg große Anhänglichkeit für ſie, ſie war angeſehen und allgemein beliebt. Im Jahr 1820 traf ſie das Unglück zu erblinden, welches ſie mit Kraft und Faſſung, ja mit Heiterkeit ertrug, wie ein Zug bewei-

14) Es iſt wohl nicht zufällig, daß ein bald nachher (Aug. 1787) geſchriebener Brief an die Schweſter von Mozarts pecuniärer Stellung handelt. „Um dir über den Punkt in Betreff meines Dienſtes zu antworten", heißt es „ſo hat mich der Kaiſer zu ſich in die Kammer genommen, folglich förmlich decretirt, einſtweilen aber nur mit 800 Fl.: es iſt aber Keiner in der Kammer, der ſoviel hat. — Auf dem Anſchlagzettel, da meine Prager Oper Don Giovanni (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewiß nicht zu viel ſteht, da ihn die k. k. Theaterdirection herausgiebt, ſtand: Die Muſik iſt von Herrn Mozart, Kapellmeiſter in wirklichen Dienſten Sr. k. k. Majeſtät."

Digitized by Google

ſen mag. Als ſie einen Beſuch von einer Dame erhielt, die ihr ſehr unangenehm war — denn da man ſie gern hatte, ſuchte man ihr durch zahlreiche Beſuche Unterhaltung zu verſchaffen —, ſagte ſie, nachdem dieſelbe endlich fortgegangen war: „Welche Qual ſich mit der Perſon zu unterhalten! es iſt doch ein wahres Glück, daß ich ſie nicht ſehen kann!“ [15]

Sie ſtarb in ihrem Geburtsort hochbetagt am 29. Oct. 1829.

---

15) Ich entnehme dieſes aus einem Briefe Niſſens an den Hofrath André, der durch ein Gerücht von der Dürftigkeit in welcher ſie lebe getäuſcht, eine Aufführung des Requiem zu ihrem Beſten veranſtalten wollte; was ſie, als ſie davon hörte, durch Niſſen dankend ablehnte.

Digitized by Google

II.

Ich ſtelle hier noch eine Anzahl von Lobgedichten zuſammen, welche auf Mozart als Wunderkind verfaßt worden ſind; ſie ſind charakteriſtiſch für die Zeit und bei allem Unterſchied zwiſchen Deutſchland und Italien verſetzen ſie uns unmittelbar in den damaligen Zuſtand der Bildung und des Geſchmacks, in die geiſtige Atmoſphäre des Zopfs und Reifrocks, aus welchem das angeſungene Genie ſich herausarbeiten mußte.

1.

Sinngedicht

zur Ehre des Herrn Wolfgang Mozart.

Es hatte die Natur der alten Dichter Träume
mit Ekel lang genug geduldig angehört:
bald wenn ein Orpheus die Thiere, Felſen, Bäume
auf ſeiner Lauten Schall entzückt zu tanzen lehrt;
bald läßt ſich ein Apoll dort auf die Erde nieder,
wenn von dem Götterſitz ihn ſeine Schuld verbannt,
und als verſtellter Hirt macht er die erſten Lieder
bey ſeiner Lämmer Schaar den Sterblichen bekannt;
bald muß Mercurs Geſang den Argus ſchläfrig machen,
der für die ſchöne Kuh mit hundert Augen wacht.
Gedichte, Fabelwerk, ein Chaos ſeltner Sachen,
ein eitles Hirngeſpinſt der ſchlafeloſen Nacht,
gelehrte Mißgeburt, die oft bey freyen Stunden
des Dichters leichter Geiſt in ſeiner Hitz' gebar,
zum Trotze der Natur, zum Scherze nur erfunden,
womit das dumme Volk ſelbſt gern geäffet war.
So überſtieg der Menſch durch frevelndes Erfrechen
die Ordnung der Natur, die dieſer Schimpf verdroß,
und um den kühnen Stolz mit gleicher Art zu rächen,
ein neues Wunderwerk zu ſchaffen ſich entſchloß.

Digitized by Google

Da, wo der Salzaſtrom aus finſtern Klippen eilet,
wo er das flache Land mit reiner Fluth begrüßt
und dem beglückten Ort die ſchöne Stadt vertheilet,
die ſich jetzt eine Burg von deſſen Namen heißt,
ließ die Natur ein Kind des Tages Licht betreten,
ein Kunſtſtück ihrer Hand, ein wundervolles Kind,
durch deſſen Fähigkeit die Fabeln der Poeten,
die man mit Recht verlacht, Geſchichten worden ſind.
O Knab'! dein edler Geiſt hat dich ſo weit erhoben,
daß mein zu ſchwacher Kiel von dir nur niedrig ſpricht;
ja! ſoll man deinen Werth, wie du verdieneſt, loben,
ſo hält die Nachwelt doch den Ruhm für ein Gedicht.
Wer glaubte daß ein Kind ſogar mit ſieben Jahren
ſchon in der Muſik-Kunſt den erſten Meiſtern gleicht?
daß, was kaum Wenige durch langen Fleiß erfahren,
ſtatt eitlem Kinderſpiel dein früher Trieb erreicht?
Doch nein! der ſchnelle Ruf, der Lohn ſo ſeltner Gaben,
hat deinen Namen ſchon der ganzen Welt geweiht,
die Proben deiner Kunſt, ſo fremde Völker haben,
verkünden deinen Ruhm der ſpäten Ewigkeit.
Mit dir hat die Natur die Gränzen überſchritten,
die Häupter dieſer Welt erkennen deinen Werth:
der Deutſche, der Franzos', der tiefe Sinn der Britten
ſind ſtolz auf den Beſuch, mit dem du ſie beehrt;
ſie preiſen jenes Land, ſo dich der Welt geboren,
und deiner Vaterſtadt beneiden ſie das Glück;
ſie klagen, daß ſie dich bald wiederum verloren
und denken noch entzückt auf deine Kunſt zurück.
Der Zufall gönnte mir die Ehre dich zu kennen,
und dein belebter Geiſt nahm mich gleich Andern ein:
du würdigteſt dich gar mich deinen Freund zu nennen,
mein Wolfgang, könnt' ich doch bey dir noch länger ſeyn!
Ich wünſche dir (darf ich noch meinen Wunſch beyfügen)
nur die Unſterblichkeit, ſie iſt dein Eigenthum.
Ja! wärſt du doch, mein Freund, den Eltern zum Vergnügen,
die deiner würdig ſind, unſterblich wie dein Ruhm!

Ergebner Diener und Freund
Chriſtoph v. Zabuesnig, von Augsburg,
als Durchreiſender[1].

Salzburg den 2. März.

1) Als Wolfgang nach Paris reiſte, ſchrieb ihm ſein Vater (25. Sept.

Digitized by Google

2.

Amadeo Mozart
dulcissimo puero
et elegantissimo lyristae
Antonius Maria Meschini Veronensis.

Si rapuit silvas Orpheus, si Tartara movit,
nunc tu corda, puer, surripis, astra moves.

Cosi come tu fai,
suonando il biondo Apollo
colla sua cetra al collo
spandea celesti rai.
Ma no, che col suo canto
teco perdeva il canto.

Das lateiniſche Diſtichon gab zu folgenden Verſen von Ignaz Anton Weiſer Veranlaſſung[2]:

Kann Wald und Hölle dort ein Orpheus bewegen,
ſo kannſt du Wunderknab! Sinn, Herz, ja Sterne regen.

Beweget Orpheus die Hölle, Wälder, Bäume,
ſo zeigeſt du, o Knab! mehr Wahrheit jener Träume.

Des Orpheus alte Ley'r konnt' Holz und Steine regen:
was wird dein neuſter goût, o Knabe! nicht vermögen?

So hoch die Tönekunſt des Orpheus iſt geſtiegen,
ſo tief muß er ſich nun vor dir, o Knabe! ſchmiegen.

Daß man in dir, o Knab! den Orpheus hört und ſieht,
erhellt durch Ohr und Aug, und nicht mehr durch Gedicht.

Dort weiß den Orpheus nur Griechenland zu loben,
die ganze Kennerwelt hat dich, o Knab! erhoben.

Orpheo! wenn dieſer Knab auf Saiten ſpielt und ſinget,
ſo glaub, daß deine Ley'r noch unvollkommen klinget.

Laß Orpheo! nicht zu hoch dein Ruhmgetöne ſteigen,
hör dieſes Knaben Stimm und Klang, ſo wirſt du ſchweigen.

1777): „Den Herrn Chriſtoph von Zabuesnig, der die ſchöne teutſche Poeſie in Salzburg über dich gemacht, mußt du auch beſuchen; er iſt ein Kaufmann und ein Gelehrter. In Augsburg kann was Schönes und Nachdrückliches durch dieſen Herrn in die Zeitung kommen."

2) Nach einer Abſchrift bei Aloys Fuchs.

Digitized by Google

Sieh vor die Wunder ein, die dieſer Knabe thut,
dann, Orpheu! ſag, ob auch ſey deine Zither gut.
Lern Orpheus! wer itzt der Töne Künſtler ſeyen,
dann laſſe dich in Streit mit unſerm Knaben ein.
Es flößet Orpheus den Steinen Leben ein,
wenn er dich hört, o Knab! wird Orpheus zu Stein.
Sieht man den Zeitenlauf der beiden Künſtler an,
iſt Orpheus ein Knab, und unſer Knab ein Mann.

3.

Al Signore Amadeo Mozart
giovenetto ammirabile
Sonnetto estemporaneo.

Se nel puro del ciel la cetra al canto
desta fra dolci carmi il divo Amore,
onde quanto è quaggiù col vario errore
al conosciuto son responde intanto;
Bene, o amabil garzon, darti puoi vanto,
che tu reformi l'armonia migliore;
poi che natura in te scolpi nel core
tutte le note di quel plettro santo.
Voi, che tant' anni in sù le dotte carte
per isfogar l'armonico desio
l'opra chiedete, ed il favor dell' arte,
Voi sapete s'egli erra il pensier mio;
che al dolce suon delle sue note sparte
ite dicendo: se la fè sol Dio.
In argumento di maraviglio e di amore
Zaccaria Betti [3].

4.

Al Signor Amadeo Wolfgango Mozart
Anacreontica [4].

Genietti lepidi,
genietti gai,
quà presto rapidi,
ch' io v'invitai,
fate corteggio
al dolce arpeggio.
No, non ingannomi,
voi siete quelli
vezzosi, amabili,
cortesi e belli,
che à danze liete
sempre siedete.

3) Verona, Januar 1770.
4) Von Signora Sarteretti in Mantua (Jan. 1770).

Digitized by Google

E Grazie e Venere
vengon con voi,
piacer vi deggiono
i pregi suoi:
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

A sei bell' indole
ai capei d'oro,
quasi uno sembrami
del vostro coro:
come furbetti
son quelli occhietti!

Non v'innamorano
le vermigliozze
guancie mollissime
e ritonduzze?
stiansi librate
l'ali dorate.

Non v'innamorano
que' vivi accenti,
che in note or languide,
ora vementi
ghorgeggia spesso
con Febo istesso?

Vè come tremola
le dita e vibra,
al docil cembalo
tenta ogni fibra;
e a voi fà parte
dell' agil arte.

Europa videlo
in fresca etade
di se riempiere
le sue contrade;
guai, se l'udiva
la Cipria diva.

Dunque a chè noiavi
tardare un puoco?
elli può accendervi
del suo bel fuoco;
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

E se la nobile
santa Armonia,
che i pensier torbidi
da l'alma obblia,
che desta in petto
l'astro e l'affetto,

Tanto dilettavi,
rallegra e piace,
frenato il celere
volo fugace;
mà nò, se udite,
più non partite.

Picciol fascielo
di scelti fiori
le tempie tenere
intanto onori,
voi giel recate,
genii e n' andate.

Di me tacceteli
qual io mi sia,
assai più nobile
e grata sia
questa corona
che il genio dona.

5.

Per la partenza del Sigr. A. W. Mozart
da Firenze[5].

Da poi che il fato t' ha da me diviso,
io non fò che seguirti col pensiero,

5) Anfang April 1770.

Digitized by Google

ed in pianto cangai la gioja e il riso,
ma in mezzo al pianto rivederti io spero.

Quella dolce armonia di paradiso
che da un estasi d'amor mi aprì il sentiero,
mi risuona nel cuor e d'improvviso
mi porta in cielo a contemplare il vero.

Oh lieto giorno! o fortunato istante
in cui ti vidi e attonito ascoltai
e della tua virtù divenni amante!

Voglian li Dei che dal tuo cuor giammai
non mi diparta! Io ti amero costante,
emul di tua virtude ognor mi avrai.

In segno di sincera stima ed affetto
Tommaso Linley.

Digitized by Google

III.

Ich ſtelle hier drei gleichzeitige Berichte über Mozart aus Frankreich England und Deutſchland zuſammen.

1.

Grimm berichtet in der correspondence littéraire (III p. 367 ff.) über den erſten Aufenthalt der Familie Mozart folgendermaßen.

Paris, 1er Décembre 1763.

Les vrais prodiges sont assez rares pour qu'on en parle quand on a occasion d'en voir un. Un maître de chapelle de Salzbourg, nommé Mozart, vient d'arriver ici avec deux enfans de la plus jolie figure du monde. Sa fille, âgée de onze ans, touche le clavecin de la manière la plus brillante; elle exécute les plus grandes pièces et les plus difficiles avec une précision à étonner. Son frère, qui aura sept ans au mois de Fevrier prochain, est un phénomène si extraordinaire qu'on a de la peine à croire ce qu'on voit de ses yeux et ce qu'on entend de ses oreilles. C'est peu pour cet enfant d'exécuter avec la plus grande précision les morceaux les plus difficiles avec des mains qui peuvent à peine atteindre la sixte; ce qui est incroyable, c'est de le voir jouer de tête pendant une heure de suite, et là s'abandonner à l'inspiration de son génie et à une foule d'idées ravissantes qu'il sait encore faire succéder les unes aux autres avec goût et sans confusion. Le maître de chapelle le plus consommé ne saurait être plus profond que lui dans la science de l'harmonie et des modulations qu'il sait conduire par les routes les moins connues, mais toujours exactes. Il a un si grand usage du clavier, qu'on le lui

Digitized by Google

dérobe par une serviette qu'on étend dessus, et il joue sur la serviette avec la même vitesse et la même précision. C'est peu pour lui de déchiffrer tout ce qu'on lui présente; il écrit et compose avec une facilité merveilleuse, sans avoir besoin d'approcher du clavecin et de chercher ses accords. Je lui ai écrit de ma main un menuet, et l'ai prié de me mettre la basse dessous; l'enfant a pris la plume et, sans approcher du clavecin, il a mis la basse à mon menuet. Vous jugez bien qu'il ne lui coûte rien de transporter et de jouer l'air qu'on lui présente, dans le ton qu'on exige; mais voici ce que j'ai encore vu, et qui n'en est pas moins incompréhensible. Une femme lui demanda l'autre jour s'il accompagnerait bien d'oreille et sans la voir, une cavatine italienne qu'elle savait par coeur; elle se mit à chanter. L'enfant essaya une basse qui ne fut pas absolument exacte, parce qu'il est impossible de préparer d'avance l'accompagnement d'un chant qu'on ne connait pas; mais l'air fini, il pria la dame de recommencer, et à cette reprise, il joua non seulement de la main droite tout le chant de l'air, mais il mit, de l'autre, la basse sans embarras; après quoi il pria dix fois de suite de recommencer, et à chaque reprise, il changea le caractère de son accompagnement; il l'aurait fait répéter vingt fois si on ne l'avait fait cesser. Je ne désespère pas que cet enfant ne me fasse tourner la tête, si je l'entends encore souvent; il me fait concevoir qu'il est difficile de se garantir de la folie en voyant des prodiges. Je ne suis plus étonné que S. Paul ait eu la tête perdue après son étrange vision. Les enfans de M. Mozart ont excité l'admiration de tous ceux qui les ont vus. L'empereur et l'impératrice-reine les ont comblés de bonté; ils ont reçu le même accueil à la cour de Munich et à la cour de Manheim. C'est dommage qu'on se connaisse si peu en musique en ce pays-ci. Le père se propose de passer d'ici en Angleterre, et de ramener ensuite ses enfans par la partie inférieure de l'Allemagne.

Niſſen theilt auch den folgenden Brief aus Paris über den zweiten Aufenthalt daſelbſt mit, der nach ſeiner wahrſcheinlichen Vermuthung ebenfalls von Grimm herrührt, obgleich er in deſſen correspondence littéraire nicht gedruckt iſt, auf den als auf eine „gelehrte Schrift" aus Paris L. Mozart ſich in der Species facti (Beil. IV) beruft.

Digitized by Google

Nous venons de voir ici les deux aimables enfans de Mr. Mozart, maitre de chapelle du Prince Archevêque de Salzbourg, qui ont eu un si grand succès pendant leur séjour à Paris en 1764. Leur père après avoir passé près de 18 mois en Angleterre et six mois en Hollande, vient de les reconduire ici, pour s'en retourner à Salzbourg. Partout où ces enfans ont fait quelque séjour, ils ont réuni tous les suffrages, et causé de l'étonnement aux connoisseurs. Mlle. Mozart âgée maintenant de 13 ans, d'ailleurs fort embellie, a la plus belle et la plus brillante exécution sur le clavecin: il n'y a que son frère, qui puisse lui enlever les suffrages. Cet enfant merveilleux a actuellement neuf ans: il n'a presque pas grandi; mais il a fait des progrès prodigieux dans la musique. Il était déja compositeur et auteur de sonates il y a deux ans: il en a fait graver six depuis ce tems-là à Londres, pour la reine de la Grande-Bretagne; il en a publié six autres en Hollande pour Mme. la princesse de Nassau-Weilbourg; il a composé des simphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées et généralement applaudiées; il a même écrit plusieurs airs italiens et je ne désespère pas qu'avant il ait atteint l'âge de douze ans, il n'ait déja fait jouer un opéra sur quelque théatre italien. Ayant entendu Manzuoli à Londres pendant tout un hiver, il en a si bien profité, que quoiqu'il ait la voix excessivement foible, il chante avec autant de goût que d'âme. Mais ce qu'il y a de plus incompréhensible, c'est cette profonde science de l'harmonie et de ses passages les plus cachés, qu'il possède au suprême dégré, et qui a fait dire au prince héréditaire de Brounswick, juge très-compétent en cette matière, comme en beaucoup d'autres, que des maitres de chapelle consommés dans leur art mouroient sans avoir appris ce que cet enfant fait à neuf ans. Nous lui avons vu soûtenir des assauts pendant une heure et demie de suite avec des musiciens, qui suoient à grosses gouttes, et avoient toute la peine du monde à se tirer d'affaire avec un enfant, qui quittoit le combat sans être fatigué. Je l'ai vu sur l'orgue dérouter et faire taire des organistes, qui se croyoient fort habiles à Londres. Bach le prenoit entre ses genoux, et ils jouoient ainsi de tête alternativement sur le même clavecin deux heures de suite, en présence du roi et de la reine. Ici il a subi la même épreuve avec Mr. Raupach, habile musicien,

Digitized by Google

qui a été longtems à Petersbourg, et qui improvise avec une grande supériorité. On pourroit s'entretenir longtems de ce phénomène singulier. C'est d'ailleurs une des plus aimables créatures, qu'on puisse voir, mettant à tout ce qu'il dit et ce qu'il fait de l'esprit et de l'âme avec la grace et la gentilesse de son âge. Il rassure même par sa gaieté contre la crainte qu'on a, qu'un fruit si précoce ne tombe avant sa maturité. Si ces enfans vivent, ils ne resteront pas à Salzbourg. Bientôt les souverains se disputeront, à qui les aura. Le père est non seulement habile musicien, mais homme de sens et d'un bon esprit, et je n'ai jamais vû un homme de sa profession réunir à son talent tant de mérite.

2.

Account of a very remarkable young Musician. In a letter from the Honourable *Daines Barrington F. R. S.* to Mathew Maly M. D. Sec. R. S.[1]

Received Nov. 28. 1769.
Read Febr. 15. 1770.

Sir!

If I was to send you a well attested account of a boy who measured seven feet in height, when he was not more than eight years of age, it might be considered as not undeserving the notice of the Royal Society.

The instance which I now desire you will comunicate to that learned body, of as early an exertion of most extraordinary musical talents, seems perhaps equally to claim their attention.

Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart was born at Saltzbourg in Bavaria on the 17th of Jan. 1756[2].

---

1) Aus den Philosophical Transactions Vol. LX for the year 1770 n. 8 p. 54 ff.

2) I here subjoin a copy of the translation from the register at Saltzbourg, as it was procured from his exellency count Haslang, envoy extraordinary and minister plenipotentiary of the electors of Bavaria and Palatine.

Digitized by Google

I have been informed by a most able musician and composer, that he frequently saw him at Vienna, when he was little more than four years old.

By this time he was not only capable of executing lessons on his favourite instrument the harpsichord, but composed some in an easy stile and taste, which were much approved of.

His extraordinary musical talents soon reached the ears of the present emperess dowager, who used to place him upon her knees, whilst he played on the harpsichord.

This notice taken of him by so great a personage, together with a certain consciousness of his most singular abilities, had much emboldened the little musician. Being therefore the next year at one of the German courts, where the elector encouraged him by saying, that he had nothing to fear from his august presence, little Mozart immediately sat down with great confidence to his harpsichord informing his highness, that he had played before the emperess.

At seven years of age his father carried him to Paris, where he so distinguished himself by his compositions, that an engraving was made of him.

The father and sister, who are introduced in this print are excessively like their portraits, as is also little Mozart, who is stiled «*Compositeur et Maitre de Musique, âgé de sept ans.*»

«I, the under-written, certify, that in the year 1756 the 17th of Jan. at eight o' clock in the evening, was born Joannes Chrisostomus Wolfgangus Theophilus, son of Mr. Leopold Mozart, organist of his highness the prince of Saltzbourg, and of Maria Ann, his lawful wife (whose maiden name was Pertlin) and christened the day following, at ten o' clock in the morning, at the prince's chathedral church here; his god father being Gottlieb Pergmayr, merchant in this city. In truth whereof I have taken this certificate from the parochial register of christnings, and under the usual seal, signed the same with my own hand.

Saltzbourg Jan. 3. 1769.

Leopold Comprecht,
Chaplain to his Highness in this city.»

Digitized by Google

After the name of the engraver follows the date, which is in 1764. Mozart was therefore at this time in the eight year of his age.

Upon leaving Paris, he came over to England, where he continued more than a year. As during this time I was witness of his most extraordinary abilities as a musician, both at some publick concerts, and likewise by having been alone with him for a considerable time at his father's house; I send you the following account, amazing and incredible almost as it may appear.

I carried to him a manuscript duet, which was composed by an English gentleman to some favourite words in Metastasio's opera of Demofoonte.

The whole score was in five parts, viz. accompaniments for a first and second violin, the two vocal parts and a base.

I shall here likewise mention, that the parts for the first and second voice were written in what the Italians stile the Contralto cleff; the reason for taking notice of which particular will appear hereafter.

My intention in carrying with me this manuscript composition, was to have an irrefragable proof of his abilities as a player at sight, it being absolutely impossible, that he could have ever seen the musick before.

The score was no sooner put upon his desk, than he began to play the symphony in a most masterly manner, as well as in the time and stile which corresponded with the intention of the composer.

I mention this circumstance, because the greatest masters often fail in these particulars on the first trial.

The symphony ended, he took the upper part leaving the under one to his father.

His voice in the tone of it was thin and infantine but nothing could exceed the masterly manner in which he sung. His father, who took the under part in this duet, was once or twice out, though the passages were not more difficult than those in the upper one; on which occassions the son looket back with some anger, pointing out to him his mistakes, and setting him right.

He not only however did complete justice to the duet, by singing his own part in the truest taste, and with the greatest

Digitized by Google

precision: he also threw in the accompaniments of the two violins, wherever they were most necessary and produced the best effects.

It is well known, that none but the most capital musicians are capable of accompaning in this superior stile.

As many of those, who may be present, when this letter may have the honour of being read before the society, may not possibly be acquainted with the difficulty of playing thus from a musical score, I will endeavour to explain it by the most similar comparison I can think of.

I must ad the same time admit, that the illustration will fail in one particular, as the voice in reading cannot comprehend more than what is contained in a single line. I must suppose however, that the reader's eye, by habit and quickness, may take in other lines, though the voice cannot articulate them, as the musician accompanies the words of an air by his harpsichord.

Let it be imagined therefore, that a child of eight years old was directed to read five lines[3] at once, in four[4] of which the letters of the alphabet were to have different powers.

For example, in the first line A, to have its common powers.

In the second that of B.

In the third that of C.

In the fourth of D.

Let it be conceived also, that the lines so composed of characters with different powers are not ranged so as to be read at all times one exactly under the other, but often in a desultory manner.

---

3) By this I mean
The two parts for the violins
The upper part for the voice
The words set to music
And lastly the base.

4) By this I mean
The violin parts in the common treble cleff
The upper part for the voice in the contralto cleff as before mentioned
The words in common characters
And the base in its common cleff.

Digitized by Google

Suppose then, a capital speech in Shakespeare[5] never seen before and yet read by a child of eight years old, with all the pathetic energy of a Garrick.

Let it be conceived likewise, that the same child is reading with a glance of the eye, three different comments on this speech tending to its illustration: and that one comment is written in Greeck, the second in Hebrew, and the third in Etruscan characters.

Let it be also supposed, that by different signs he could point out which comment is most material upon evry word; and sometimes that perhaps all three are so, at others only two of them.

When all this is conceived, it will convey some idea of what the boy was capable of, in singing such a duet at sight in a masterly manner from the score, throwing in at the same time all its proper accompaniments.

When he had finished the duet, he expressed himself highly in its approbation, asking with some eagerness, whether I had brought any more such music.

Having been informed, however that he was often visited with musical ideas, to which even in the midst of the night, he would give utterance on his harpsichord; I told his father, that I should be glad to hear some of his extemporary compositions.

The father shook his head ad this, saying, that it depended intirely upon his being as it were musically inspired; but that I might ask him, whether he was in humour for such a composition.

Happening to know that little Mozart was much taken notice of by Manzoli, the famous singer who came over to England in 1764 I said to the boy, that I should be glad to hear an extemporary *Love Song,* such as his friend Manzoli might choose in an opera.

The boy on this (who continued to sit at his harpsichord) looket bak with some archness, and immediately began five or six lines of a jargon recitative proper to introduce a love song.

---

5) The words in Metastasio's duet, which little Mozart sung, are very pathetic.

Digitized by Google

He then played a symphony, which might correspond with an air composed to the single word *Affetto*.

It had a first and second part, which, together with the symphonies, was of the length that opera songs generally last: if this extemporary composition was not amazingly capital, yet it was really above mediocrity, and shewed most extraordinary readiness of invention.

Finding that he was in humour and as it were inspired, I then desired him to compose a *Song of Rage* such as might be proper for the opera stage.

The boy again looket back with much archness, and began five or six lines of a jargon recitative proper to precede a *Song of Anger*.

This lasted also about the same time with the *Song of Love;* and in the middle of it, he had worket himself up to such a pitch, that he beat his harpsichord like a person possessed, rising sometimes in chair.

The word he pitched upon for this second extemporary composition was *Perfido*.

After this he played a difficult lesson, which he had finished a day or two before[6]: his execution was amazing, considering that his little fingers could scarcely reach a fifth on the harpsichord.

His astonishing readiness, however did not arise merely from great practice; he had a thorough knowledge of the fundamental principles of composition, as, upon producing a treble, he immediately wrote a base under it, which, when tried, had a very good effect.

---

6) He published six Sonatas for the harpsichord with an accompaniment for the violin, or German flute, which are sold by R. Bremner, in the Strand, and are intituled: Oeuvre Trois^me^.

He is said in the little page to have been only eight years of age when he composed these sonatas.

The dedication is to the Queen and is dated at London Jan. 18. 1765. He subscribes himself, «très humble et très obeissant petit serviteur.»

These lessons are composed in a very original stile, and some of them are masterly.

Digitized by Google

He was also a great master of modulation, and his transitions from one key to another were excessively natural and judicious; he practiced in this manner for a considerable time with a handkerchief over the keys of the harpsichord.

The facts which I have been mentioning I was miself an eye witness of; to which I must add, that I have been informed by two or three able musicians, when Bach the celebrated composer had begun a fugue and left off abruptly, that little Mozart hath immediately taken it up, and worket it after a most masterly manner.

Witness as I was myself of most of these extraordinary facts, I must own that I could not help suspecting his father imposed with regard to the real age of the boy, though he had not only a most childish appearance, but likewise all the actions of that stage of life.

For example, whilst he was playing to me, a favourite cat came in, upon which he immediately left his harpsichord, nor could we bring him back for a considerable time.

He would also sometimes run about the room with a stick between his legs by way of a horse.

I found likewise the most of the London musicians were of the same opinion with regard to his age, not believing it possible that a child of so tender years could surpass most of the masters in that science.

I have therefore for a considerable time made the best inquiries I was able from some of the German musicians resident in London, but could never receive any further information than that he was born near Saltzbourg, till I was so fortunate as to procure an extract from the register of that place, through his excellence count Haslang.

It appears from this extract, that Mozart's father did not impose with regard to his age when he was in England: for it was in June, 1765, that I was witness to what I have above related, when the boy was only eight years and five months old.

I have made frequent inquiries with regard to this very extraordinary genius since he left England, and was told last summer, that he was then at Saltzbourg, where he had composed several oratorios, which were much admired.

I am also informed, that the prince of Saltzbourg, not crediting that such masterly compositions were really those of a

Digitized by Google

child, shut him up for a week, during which he was not permitted to see any one, and was left only with music-paper, and the words of an oratorio.

During this short time he composed a very capital oratorio, which was most highly approved of upon being performed.

Having stated the above mentioned proofs of Mozart's genius, when of almost an infantine age, it may not be improper perhaps to compare them with what hath been well attested with regard to other instances of the same sort.

Amongst these John Barratier hath been most particulary distinguished, who is said to have understood Latin when he was but four years old, Hebrew when six, and three other languages at the age of nine.

This same prodigy of philological learning also translated the travels of Rabbi Benjamin when eleven years old, accompanying his version with notes and dissertations. Before his death, which happened under the age of twenty, Barratier seems to have astonished Germany with his amazing extent of learning; and it need not be said, that its increase in such a soil, from year to year, is commonly amazing.

Mozart, however is now not much more than thirteen years of age, and it is not therefore necessary to carry my comparison further.

The Rev. Mr. Manwaring (in his Memoirs of Handel) hath given us a still more apposite instance, and in the same science.

This great musician began to play on the clavichord, when he was but seven years of age, and is said to have composed some church services when he was only nine years old, as also the opera of Almeria, when he did not exceed fourteen.

Mr. Manwaring likewise mentions that Handel, when very young, was struck sometimes whilst in bed with musical ideas, and that, like Mozart, he used to try their effect immediately on a spinnet, which was in his bedchamber.

I am the more glad to state this short comparison between these two early prodigies in music, as it may be hoped that little Mozart may possibly attain to the same advanced years as Handel, contrary to the common observation that such *ingenia praecocia* are generally short lived.

Digitized by Google

I think I may say without prejudice to the memory of this great composer, that the scale most clearly preponderates on the side of Mozart in this comparison, as I have already stated that he was a composer when he did not much exceed the age of four.

His extemporary compositions also, of which I was a witness, prove his genius and invention to have been most astonishing; least however I should insensibly become too strongly his panegyrist permit me to subscribe myself, Sir

Your most faithful, humble servant
Daines Barrington.

3.

Hiſtoriſch moraliſche Beluſtigungen des Geiſtes oder ermunternde Betrachtungen über die wunderbare Haushaltung Gottes in den neueſten Zeiten. Siebentes Stück. Hamburg 1765[1].

§ 6. Ein Tonkünſtler von 7 Jahren und ſeine Schweſter von 11 Jahren.

„So merkwürdig das vorige Beiſpiel der Natur und Kunſt war[2], um ſo merkwürdiger ſind folgende beyde. Im März 1764 befand ſich ſeit etlichen Monaten Hr. Mozart, Muſikdirector Sr. Hochfürſtlichen Gnaden des Erzbiſchofs zu Salzburg zu Paris mit zween Kindern von der angenehmſten Bildung. Seine Tochter von 11 Jahren ſpielte das Clavier in Vollkommenheit. Sein Sohn in einem Alter von 7 Jahren, ſtellte ein wahres Wunder vor. Er hatte alle Kenntniſſe und Fertigkeit eines Kapellmeiſters. Er führte nicht allein die Concerte der berühmteſten Meiſter von Europa mit ſolcher Kunſt aus, daß man darüber erſtaunte, ſondern er componirte auch ſelbſt. Ganze Stunden lang extemporirte er, und vereinigte die ausgeſuchteſten Gedanken mit der tiefſten

---

1) Eine Abſchrift dieſes Berichtes, vielleicht von der Hand von Mozarts Mutter, jedenfalls aus ſeiner Familie herrührend, war im Beſitz von Al. Fuchs.

2) Dies war Maria Magdalena Gräf aus Mainz, geb. 1754, welche ſich im Jahr 1764 in Frankfurt auf dem Klavier, auf der Harfe und auf beiden Inſtrumenten zugleich ſpielend producirte.

Digitized by Google

Wiſſenſchaft der Harmonie. Alle die nur wiſſen was Tonkunſt iſt, waren gleichſam bezaubert, bei einem Kinde zu finden, was ſie an dem vollkommenſten Kapellmeiſter nicht ohne Verwunderung würden geſehen haben. Man mochte dieſes Wunderkind verſuchen auf welche Art man wollte; man legte ihm Stücke vor, ohne Baß, daß es denſelben darunter ſchriebe, ſo that er es ohne Clavier und Violin zu gebrauchen, die doch wenige Compoſitores, wenn ſie ſchreiben entbehren können. Gab man ihm eine Violinpartbie, ſo ſpielte er ſie auf dem Clavier und fügte den Baß ſogleich bei, wie er ſein mußte; ja er gab auch zuweilen ſehr wohl angebrachte Zwiſchenparthien zu hören. Arien, die man ihm vorſang, accompagnirte er nach dem Gehör, und veränderte ſolche dabei auf gar mannigfaltige Weiſe. Seine Uebung auf dem Clavier war ſo ſtark, daß man auch ihm, wie der vorigen Tonkünſtlerin, die Claves mit einer Serviette bedecken konnte; ohne daß dieſes ihm hinderte, mit gleicher Richtigkeit und Geſchwindigkeit zu ſpielen. Dieſe Kinder haben die Ehre gehabt verſchiedene Tage hintereinander vor dem Dauphin, der Dauphine, den Prinzeſſinnen von Frankreich und vor vielen andern vornehmen Perſonen des Hofes und der Stadt zu ſpielen. Auch hatte der junge Mozart die Ehre bei anderthalb Stunden lang die königl. Orgel zu Verſailles, in Gegenwart dieſer erlauchten Verſammlung zu ſchlagen. Sollte man aber auch wohl denken, daß ein Kind von 7 Jahren ſich durch eine geſchickte Zuſchrift in öffentlichen Druck dürfe ſetzen laſſen? Der junge Künſtler hatte einige Sonaten verfertigt und ſolche ſelbſt in Druck erſcheinen laſſen, und zwar mit einer unterthänigſten Zueignung an die Prinzeſſin Victoire, welche ſolche gnädigſt aufzunehmen geruhet[3].

Dieſe Kinder blieben darauf mit ihrem Vater noch bis ans Ende des Jahres in Frankreich und gingen darauf ins Engelland. Im Jahre 1765 hatte ſonderlich der junge Tonkünſtler die Ehre gehabt, dreimal vor dem König und der Königin zu ſpielen. Der Königin hat er ſechs von ihm componirte Sonaten für das Clavier, nebſt dem Accompagnement einer Violine und eines Violoncells überreichet, die Ihro Majeſtät nicht allein ſehr gnädig angenommen, ſondern auch von dem jungen Componiſten ſpie-

3) Hier iſt dann die Ueberſetzung der S. 51 f. abgedruckten Dedication mitgetheilt.

Digitized by Google

len gehört, und mit dero beſondern königl. Wohlgefallen begnadiget.“ [4]

---

4) In Hillers wöchentl. Nachr. I (1766) S. 174 heißt es: „Vor einigen Jahren machte der hochfürſtliche Kammermuſicus Herr Mozart, der ſich außer ſeinen Compoſitionen durch ſeine Violinſchule viel Ruhm erworben, mit einer Tochter von neun und einem Sohn von ſieben Jahren in England und Frankreich nicht wenig Aufſehen. Man hat ſogar dieſe muſikaliſche Familie in einem ſaubern Kupferſtich vorgeſtellt und verewigt. Herr Mozart der Vater ſpielt die Violin, ſein Sohn accompagnirt den Flügel, und die Tochter ſingt mit der Parthie in der Hand. Wir finden in der That dieſes Beyſpiel von jungen Muſikern ſehr außerordentlich; zumal da der Sohn, ein Kind von ſieben Jahren, ſich ſchon auf die Compoſition ſo verſtanden, daß man in Paris ein halbes Dutzend Clavierſonaten von ihm in Kupfer geſtochen hat. Dieſe frühzeitigen Virtuoſen machen ihrem Vater gewiß viel Ehre, da ſie alles durch ſeinen Unterricht erlangt haben; und da er die bequemen Mittel zu finden gewußt hat, Kindern eine Sache begreiflich und leicht zu machen, die bisweilen älteren und erwachſenen Perſonen nicht recht in den Kopf will.“

Digitized by Google

IV.

Species facti.

Wien.

Nachdem viele des hiesigen Adels sowohl durch auswärtige Nachrichten als durch eigne Untersuchung und angestellte Proben von dem außerordentlichen Talente meines Sohnes überzeugt waren, wurde es durchgehends als eine der bewunderungswürdigsten Begebenheiten dieser und der vorigen Zeiten angesehen, wenn ein Knabe von zwölf Jahren eine Oper schreiben und selbst dirigiren sollte. Eine gelehrte Schrift aus Paris bestärkte diese Meinung, indem solche, nach einer ausführlichen Beschreibung des Genies meines Sohnes, behauptet: es wäre kein Zweifel, dieses Kind werde in einem Alter von zwölf Jahren auf einem oder dem andern Theater Italiens eine Oper schreiben[1]. Und Jedermann glaubte, ein Deutscher müsse solch einen Ruhm nur seinem Vaterlande vorbehalten. Ich wurde hierzu einhellig aufgemuntert. Ich folgte der allgemeinen Stimme, und der holländische Gesandte, Herr Graf von Degenfeld war der erste, welcher dem Theaterimpressarius Affligio den Vorschlag machte, weil ihm die Fähigkeit des Knaben schon von Holland aus bekannt war. Der Sänger Carattoli war der zweite, der es dem Affligio vortrug. Und die Sache ward bey dem Leibmedicus Laugier in Gegenwart des jungen Baron von Swieten und der zwei Sänger Carattoli und Caribaldi mit dem Impressarius beschlossen, um so mehr als Alle, sonderbar die zwei Sänger, mit größtem Ausdruck behaupteten, daß eine auch sehr mittelmäßige Musik von einem so jungen Knaben wegen des außerordentlich wunderbaren, und schon um dieses Kind im Orchester beim Clavier sein Werk dirigiren zu sehen, die ganze Stadt ins Theater ziehen müsse. Ich ließ also meinen Sohn schreiben.

---

1) S. oben S. 133 f.

Sobald der erſte Act fertig war, bat ich den Carattoli ſelbſt, ſolchen zu hören, und zu beurtheilen, um mich ſicher zu ſtellen. Er kam, und ſeine Verwunderung war ſo groß, daß er gleich den folgenden Tag wieder bei mir erſchien, und den Caribaldi mit ſich brachte. Caribaldi nicht weniger erſtaunt, führte ein paar Tage darauf den Poggi zu mir. Alle zeigten einen ſo ungemeinen Beifall, daß ſie alle auf mein wiederholtes Fragen: ob ſie wohl glaubten, daß es gut wäre? ob ſie dafür hielten, daß er fortfahren ſollte? ſich über mein Mißtrauen ärgerten, und öfters mit vieler Bewegung ausriefen: Cosa! Come! Questo è un portento! Questa opera andrà alle stelle. E una meraviglia. Non dubiti, che scrivi avanti! avanti! ſammt einer Menge anderer Ausdrücke. Das Nämliche ſagte mir Carattoli in ſeinem eigenen Zimmer.

Durch den Beifall der Sänger eines erwünſchten Erfolgs verſichert, ließ ich meinen Sohn in der Arbeit fortfahren, bat aber auch den Leibmedicus Laugier, mit dem Impreſſarius der Bezahlung halber in meinem Namen Richtigkeit zu machen. Es geſchahe, und Affligio verſprach 100 Ducaten. Um nun meinen theuern Aufenthalt in Wien zu verkürzen, machte ich damals den Antrag, daß die Oper noch vor der Abreiſe Sr. Majeſtät nach Ungarn aufgeführt werden möchte. Allein einige Abänderungen, die der Poet im Texte zu machen hatte, hemmten die Compoſition; und Affligio erklärte ſich, daß er ſolche auf die Zurückkunft Seiner Majeſtät wolle aufführen laſſen.

Nun lag die Oper ſchon einige Wochen fertig. Man fing zu copiren an, und der erſte Act wurde den Sängern, gleich darauf der zweite, ausgetheilt, da unterdeſſen mein Sohn eine und die andere Arie, ja ſogar das Finale des erſten Acts bei verſchiedenen Gelegenheiten der Nobleſſe beim Clavier produciren mußte, welche von Allen bewundert worden, davon bei dem Fürſten von Kaunitz Affligio ſelbſt Augen- und Ohrenzeuge war.

Nun ſollten die Proben ihren Anfang nehmen. Allein, wie hätte ich dieſes vermuthen ſollen! hier nahmen auch die Verfolgungen gegen meinen Sohn ihren Anfang.

Es geſchieht ſehr ſelten, daß eine Oper gleich bei der erſten Probe vollkommen gut ausfallen, und nicht hin und wieder eine Abänderung erleiden ſollte. Eben deswegen pflegt man Anfangs beim Flügel allein, und bis nicht die Sänger ihre Parthien, beſonders die Finalen wohl zuſammen ſtudirt haben, niemals mit allen Inſtrumenten zu probiren. Doch hier geſchah das Gegen-

Digitized by Google

theil. Die Rollen waren noch nicht genug ſtudirt, es war keine Probe der Sänger beim Clavier gemacht, die Finalen nicht zuſammen ſtudirt; und dennoch nahm man die Probe des erſten Acts mit dem ganzen Orcheſter vor, um nur der Sache gleich Anfangs ein geringes und verwirrtes Anſehen zu geben.

Niemand, der zugegen war, wird es eine Probe nennen, ohne darüber zu erröthen. Das liebloſe Betragen derjenigen, denen es ihr Gewiſſen ſagen wird, will ich nicht anführen, Gott mag es ihnen verzeihen!

Nach der Probe ſagte mir Affligio: es wäre gut; doch da ein und anderes zu hoch wäre, ſo müßte da und dort einige Veränderung gemacht werden; ich möchte nur mit den Sängern ſprechen: und da Se. Majeſtät ſchon in zwölf Tagen hier wären, ſo wolle er die Oper in vier, längſtens ſechs Wochen aufführen, damit man Zeit habe, Alles in gute Ordnung zu bringen, ich ſolle mich darüber gar nicht aufhalten; er ſei Mann von ſeinem Worte; und werde in Allem ſein Verſprechen halten; es ſei nichts neues; auch bei andern Opern gingen Veränderungen vor.

Es wurde demnach dasjenige, was die Sänger verlangten, abgeändert, und in dem erſten Acte zwei neue Arien gemacht, unterdeſſen aber im Theater La Caschina[2] aufgeführt.

Nun war die beſtimmte Zeit verfloſſen, und ich hörte, Affligio habe abermals eine andere Oper austheilen laſſen. Es ging ſogar die Rede, Affligio werde die Oper gar nicht aufführen; er hatte ſich verlauten laſſen, die Sänger könnten ſie nicht ſingen. — Und dieſe hatten ſie vorher nicht nur gut geheißen, ſondern auch bis in den Himmel erhoben.

Um mich auch wider dieſes Geſchwätz ſicher zu ſtellen, mußte mein Sohn bei dem jungen Baron von Swieten in Gegenwart des Grafen von Spork, des Duca di Braganza und anderer Muſikverſtändigen die ganze Oper beim Clavier produciren. Alle verwunderten ſich höchſtens über das Vorgeben des Affligio und der Sänger: Alle waren ſehr gerührt und erklärten einhellig, daß ein ſo unchriſtliches, unwahrhaftes und boshaftes Vorgeben nicht zu begreifen wäre; daß ſie dieſe Oper mancher italieniſchen vorzögen, und daß, ſtatt ein ſolches himmliſches Talent zu er-

2) Etwa La Cassina von Galuppi? Sie wurde mit Piccinis Buona figliuola im Jahr 1766 in Italien gegeben. Hiller wöchentl. Nachr. II S. 14.

Digitized by Google

muntern, eine Kabale dahinter ſtecke, welche ſichtbarlich nur dahin abziele, dem unſchuldigen Knaben den Weg zu ſeiner verdienten Ehre und Glück abzuſchneiden.

Ich begab mich zu dem Impreſſarius, um die wahre Beſchaffenheit der Sachen zu erfahren. Dieſer ſagte mir: er wäre niemals dagegen, die Oper aufzuführen; ich werde es ihm aber nicht verdenken, wenn er auf ſein Intereſſe ſehe; man hätte ihm einigen Zweifel beigebracht, daß die Oper vielleicht nicht gefallen möchte; er habe die Caschina und wolle nun auch die Buona figliuola[3] probiren laſſen; dann aber gleich des Knaben Oper aufführen; ſollte ſie nicht, wie er wünſche, gefallen, ſo wäre er wenigſtens mit zwei andern Opern ſchon verſehen. Ich ſchützte meinen bereits langen Aufenthalt vor, und deſſen Verlängerung. Er erwiederte: Ei was! acht Tage mehr oder weniger! Ich laſſe ſie dann gleich vornehmen. Bei dieſem blieb es nun. Des Carattoli Arien waren geändert, mit Caribaldi Alles richtig gemacht, desgleichen mit Poggi und Laschi. Jeder verſicherte mich insbeſondere: er hätte nichts einzuwenden; alles käme lediglich auf den Affligio an. Inzwiſchen verfloſſen mehr als vier Wochen. Der Copiſt ſagte mir, er habe noch keine Ordre, die veränderten Arien abzuſchreiben; und da ich bei der Hauptprobe der Buona figliuola vernahm, Affligio wollte wieder eine andere Oper vornehmen, ſtellte ich ihn ſelbſt zur Rede. Hierauf gab er in meiner und des Poeten Coltellini Gegenwart dem Copiſten Befehl, daß Alles in zwei Tagen ausgetheilt und die Oper längſtens in 14 Tagen mit dem Orcheſter probirt werden ſollte.

Allein die Feinde des armen Kindes (wer ſie immer ſind) haben es abermals hintertrieben. An dem nämlichen Tage bekam der Copiſt Befehl, mit dem Schreiben einzuhalten. Und in ein paar Tagen erfuhr ich, Affligio hätte nun beſchloſſen die Oper des Knaben gar nicht auf das Theater zu geben. Ich wollte Gewißheit in der Sache haben, ging zu ihm, und erhielt den Beſcheid: Er hätte die Sänger zuſammen berufen, dieſe geſtänden ein, daß die Oper zwar unvergleichlich componirt, aber nicht theatraliſch wäre, und folglich von ihnen nicht könnte aufgeführt werden. Dieſe Rede war mir unbegreiflich. Denn ſollten wohl die Sänger wirklich wagen, dasjenige, ohne ſchamroth zu werden, zu verachten, was ſie bisher bis an die Sterne erhoben, zu

3) Die beliebte Oper von Piccini; vgl. Heinſe Werke III S. 193 f.

Digitized by Google

welchem ſie den Knaben ſelbſt aufgemuntert, und was ſie dem Affligio ſelbſt als gut angeprieſen haben? Ich antwortete ihm: er könnte nicht verlangen, daß der Knabe die große Mühe, eine Oper zu ſchreiben, umſonſt unternommen habe. Ich erinnerte ihn ſeines Accordes. Ich gab ihm zu verſtehen, daß er uns vier Monate herumgezogen, und uns in mehr als 160 Ducaten Unkoſten gebracht habe. Ich erinnerte ihn der von mir verſäumten Zeit, und verſicherte ihm, daß ich mich ſowohl der 100 Ducaten, die er mit dem Leibmedicus Laugier accordirt hätte, als übrigen Unkoſten halber an ihn halten werde. Auf dieſe meine billige Forderung ertheilte er mir eine unverſtändliche Antwort, die ſeine Verlegenheit verrieth, mit der er ſich, ich weiß nicht wie, von der ganzen Sache loszumachen ſuchte, bis er endlich mich mit den ſchändlichſt liebloſen Ausdrücken verließ: wenn ich den Knaben wollte proſtituirt haben, ſo werde er die Oper belachen und auspfeifen laſſen. Coltellini hörte dieſes Alles.

Dieß wäre alſo der Lohn, der meinem Sohne für ſeine große Bemühung, eine Oper zu ſchreiben, davon ſein Original 558 Seiten beträgt, für die verſäumte Zeit und die gemachten Unkoſten angeboten wird! Und wo bliebe endlich, was mir am meiſten am Herzen liegt, die Ehre und der Ruhm meines Sohnes, da ich nun nicht mehr wagen darf, auf die Vorſtellung der Oper zu dringen, nachdem man mir deutlich genug zu verſtehen gegeben hat, daß man ſich alle Mühe geben würde, ſolche elend genug zu produciren; daß man ferner bald vorgiebt, die Compoſition ſei nicht zu ſingen, bald, ſie ſei nicht theatraliſch, bald, ſie ſei nicht nach dem Texte, bald, er wäre nicht fähig geweſen, eine ſolche Muſik zu ſchreiben, und was derlei albernes und ſich ſelbſt widerſprechendes Geſchwätz immer iſt, welches doch Alles bei einer genauen Unterſuchung der muſikaliſchen Kräfte meines Kindes, — um welche ich hauptſächlich zu ſeiner Ehre angelegentlichſt und allerunterthänigſt bitte — zur Schande der neidiſchen und ehrenräuberiſchen Verläumder, wie ein Rauch verſchwinden und Jedermann überzeugen wird, daß es lediglich dahin abziele, ein unſchuldiges Geſchöpf, dem Gott ein außerordentliches Talent verliehen, welches andere Nationen bewundert und aufgemuntert haben, in der Hauptſtadt ſeines deutſchen Vaterlandes zu unterdrücken und unglücklich zu machen.

Digitized by Google

Zweites Buch.

Italien und Salzburg.

(1769—1777.)

Digitized by Google

Digitized by Google

W.A.MOZART.

Nach dem Medaillon von Posch im Mozarteum zu Salzburg.

Digitized by Google

1.

Die Anerkennung, welche Wolfgang in Wien gefunden hatte, wenn sie gleich den gerechten Wünschen seines Vaters nicht vollständig entsprach, bewirkte doch in Salzburg die Auszeichnung daß er zum Concertmeister ernannt wurde, als welcher er in den salzburgischen Hofkalendern schon im Jahr 1770 aufgeführt wird. Den größten Theil des Jahres 1769 brachte er ruhig in Salzburg unter Studien zu, von denen wir das Nähere nicht wissen; zwei Messen[1] sind die einzigen Compositionen, welche bestimmt diesem Jahr angehören. Sie sind schon insofern nicht ohne Interesse, als man daraus sieht daß Leopold Mozart nicht etwa darauf ausging seinen Sohn auf dem kürzesten Wege zu einem fertigen Operncomponisten auszubilden, sondern ihn die strengste Schule durchmachen ließ, in der richtigen Ueberzeugung, daß ihn dann sein Genie an jedem Platz das Richtige ergreifen lassen würde.

Sein Plan mit Wolfgang nach Italien zu gehen stand fest und wir sahen, daß er den Aufenthalt in Wien als eine Einleitung dazu ansah. Damals war Italien für die Musiker, was es heute noch für die bildenden Künstler ist; ein Aufenthalt daselbst war gleich nothwendig um der künstlerischen Ausbildung des Musikers die Vollendung und seinem

1) Andrés Verzeichniß 5 (vom 14. Jenner) und 6 (vom Oct. 1769).

Digitized by Google

Ruhm den Glanz zu geben. Die Muſik war in Italien nicht allein eine allgemein verbreitete und beliebte Kunſt, ſondern ſie galt als die Kunſt überhaupt. Alle Stände theilten die unerſättliche Luſt, mit welcher man Muſik überall, in der Kirche, im Theater, im Hauſe und auf der Gaſſe anhörte; nicht minder allgemein waren der angeborne feine Sinn für die Würdigung künſtleriſcher Ausführung, welchen die beſtändige Uebung geſchärft und gebildet hatte, und der leidenſchaftliche Enthuſiasmus mit welchem man alles Vortreffliche aufnahm. So hatte ſich in Italien nicht allein eine ganz beſtimmte muſikaliſche Tradition von nationalem Charakter in der Production wie im Urtheil gebildet, ſondern auch ſozuſagen ein muſikaliſches Klima, welches ganz beſonders geeignet für den Künſtler war. Es wurde ihm leicht hier zu leben, wo er ſich einen beſtimmten Weg gewieſen ſah um die Gunſt eines Publicums zu erlangen, das ihn durch Aufmerkſamkeit und Verſtändniß zu immer neuen Anſtrengungen anſpornte und für jedes Gelingen durch lebhaften Beifall belohnte.

Opern- und Kirchenmuſik wurden faſt gleichmäßig gepflegt und unterſtützten einander wechſelſeitig. Es gehörte zum Glanz fürſtlicher Höfe und reicher Städte im Carneval oder bei feſtlichen Gelegenheiten Opernvorſtellungen zu geben; es wurde nicht allein kein Aufwand geſcheut die ausgezeichnetſten Sängerinnen und Sänger zu engagiren, ſondern es mußten für eine jede stagione auch mehrere, gewöhnlich drei, neue Opern geſchrieben werden, für welche man nun ebenfalls berühmte und beliebte Componiſten zu gewinnen bemüht war. Ebenſo gehörte es auch zur Würde der Kirche mindeſtens an den Hauptfeſttagen den muſikaliſchen Theil des Cultus mit allem Glanze auszuſtatten, und die reich dotirten Kirchen und Klöſter konnten mit den Theatern rivaliſiren. Es wurde alſo fortwährend eine Menge von bedeuten-

Digitized by Google

den Kräften für muſikaliſche Production und Ausführung in Anſpruch genommen, es war reichliche Gelegenheit da ſich zu verſuchen und ſich auszuzeichnen, jedes Talent konnte ſich ausbilden mit der Hoffnung bemerkt und benutzt zu werden: eine der weſentlichen Bedingungen für eine lebendige und mannigfaltige Entwickelung einer jeden Kunſt.

Für eine methodiſche muſikaliſche Ausbildung von Jugend an war hauptſächlich durch die Kirche geſorgt. Nicht allein daß viele Klöſter und geiſtliche Anſtalten darauf bedacht waren die muſikaliſchen Kräfte welche ihnen zu Gebote ſtanden, für ihre Zwecke auszubilden[2], es wurden eigene Anſtalten gegründet, aus denen ſpäter zum Theil die Conſervatorien hervorgingen, deren Aufgabe es war ihre Schüler je nach ihren Anlagen zu Sängern, Inſtrumentaliſten oder Componiſten, jedenfalls zu gründlich geſchulten Muſikern auszubilden. War gleich ihre erſte und urſprüngliche Beſtimmung als Pflanzſchulen der kirchlichen Muſik zu dienen, ſo förderten ſie doch die weltliche Muſik nicht minder, ja es war natürlich daß grade die ausgezeichnetſten Schüler ſich der in jeder Hinſicht glänzender lohnenden Oper mit Vorliebe zuwandten. Indeſſen beſtand hier keineswegs eine gänzliche Scheidung, die Operncomponiſten arbeiteten meiſtens auch

2) So waren in Venedig vier Stiftungen, in welchen theils Knaben theils beſonders Mädchen mit aller Sorgfalt in der Muſik unterrichtet wurden, zunächſt um beim Gottesdienſte verwendet zu werden, das Ospitale della pietà für Findlinge beſtimmt; Ospetaletto, wo um dieſe Zeit Sacchini Capellmeiſter war; gli Mendicanti und gl'Incurabili, damals unter Galuppis Direction. Außer den Nachrichten, welche Burney über dieſe Anſtalten giebt, ſind Auszüge aus Th. Fr. Maier Beſchreibung von Venedig. I. 1787 in der muſik. Realzeitung 1788 S. 108 ff. mitgetheilt. In Neapel waren ähnliche Anſtalten de' Poveri di Giesù-Cristo; della pietà de' Turchini; S. Onofrio; Loretto.

Digitized by Google

für die Kirche, in der ja auch die Opernsänger sich hören ließen, und von der selbst die Leistungen der Instrumentalvirtuosen nicht ausgeschlossen waren; wir finden daher daß auch Geistliche sich thätig an der Ausübung der Musik in verschiedenen Richtungen mit Eifer und zum Theil mit dem ausgezeichnetesten Erfolg betheiligen.

Daß diese Einigung der musikalischen Kräfte durch den überwiegenden Einfluß, welchen die Oper der damals herrschenden allgemeinen geistigen Richtung gemäß gewinnen mußte, der Würde und Reinheit der kirchlichen Musik mehr und mehr Eintrag that, ist an und für sich anzunehmen und durch die Thatsachen bestätigt. Für die consequente Ausbildung in Allem was die Handhabung der Form und Technik anlangte war diese Concentration aller Kräfte nach einer Richtung hin ein entschieden günstiges Moment und der Erfolg um so größer, als die fast instinctive Sicherheit eines nationalen Geschmacks, der sich nicht verführen ließ, vor Abirrungen und Ausschweifungen schützte, welche den fest bezeichneten Entwickelungsgang nur hemmen und aufhalten konnten. Daß eine so geartete Kunst durch die einseitige Ausbildung einer nationalen Richtung, zumal einer dem Formellen wesentlich zugewandten, sich am Ende ausleben mußte, war in dieser ihrer Natur begründet; vergegenwärtigt man sich aber die Entwickelung der italiänischen Musik, so wird man mit Bewunderung nicht allein die Masse der außerordentlichen künstlerischen Leistungen einzelner Meister anerkennen, sondern daß sie im Stande war durch ein reiches, bewegtes, vielseitiges und in aller Mannigfaltigkeit durch nationale und künstlerische Uebereinstimmung geeinigtes Leben eine musikalische Atmosphäre von bestimmtem Charakter zu erzeugen, und durch lange fortgesetzte consequente Ausbildung der Technik einen festen und sicheren Grund zu legen, von

Digitized by Google

dem aus allein eine Befreiung der Muſik aus den ihr in Italien geſteckten Schranken möglich war, ohne die Geſetze künſtleriſcher Geſtaltung überhaupt preiszugeben oder erſt von Neuem entdecken zu müſſen.

Es iſt begreiflich daß unter dieſen Umſtänden Italien eine muſikaliſche Herrſchaft ausübte, die nur wenig beſtritten oder beſchränkt war. Spanien und England erkannten ſie ſo ziemlich unbedingt an; in Frankreich, wo die Impulſe ebenfalls von Italien ausgegangen, aber unter nationalen Einflüſſen in anderer Weiſe ausgebildet oder vielmehr in ihrer Ausbildung ins Stocken gerathen waren, begann der italiäniſche Einfluß, trotz vielfachen Widerſpruchs, mehr und mehr ſich geltend zu machen, was am Ende zu einer Art von Compromiß führte, der für die Geſchichte der neueren Muſik, auch der deutſchen, ſehr wichtig iſt, und auf den wir noch zurückkommen werden. In Deutſchland waren nicht nur Elemente einer eigenthümlichen künſtleriſchen Entwickelung — vom Volksliede kann hier nicht die Rede ſein — vorhanden, ſondern höchſt bedeutende Leiſtungen großer Meiſter legten Zeugniß von ihrer großartigen Ausbildung ab; man darf nur an Keiſer, den Schöpfer der deutſchen Oper in Hamburg, an die Bachſche Familie als Repräſentantin der deutſchen Kirchenmuſik erinnern. Allein dieſe echt deutſche Muſik[3] war weſentlich beſchränkt auf das proteſtantiſche Norddeutſchland; ſie wurde von keiner Gunſt der Großen getragen und auch der kältere, und für die Kunſt weniger empfängliche Sinn

3) Es verſteht ſich daß die deutſche Muſik damaliger Zeit nicht urdeutſch wie die deutſchen Eichen, ſondern vielfach durch italiäniſche und franzöſiſche Muſter angeregt war; allein die Auffaſſung und Ausbildung der Formen, der innere Gehalt, der ganze Sinn und Geiſt dieſer Muſik iſt echt deutſch.

Digitized by Google

der Norddeutschen ließ sie nicht zu einer ähnlichen Popularität gelangen, wie sie in Italien so erwärmend und belebend auf die Kunst wirkte, sie blieb immer ihrem Charakter und ihrer Wirkung nach mehr esoterisch. Bei allen deutschen Höfen, protestantischen wie katholischen, war die Oper italiänisch; die katholische Kirchenmusik stand ganz unter dem Einfluß der italiänischen; Componisten, Sänger und Sängerinnen, größtentheils auch die Instrumentalisten waren Italiäner oder mußten doch in Italien gebildet sein. Indessen war es die Instrumentalmusik, in welcher Deutschland sich zuerst Italien selbständig gegenüberstellte, die Deutschen zeichneten sich als Virtuosen ganz besonders aus, die deutschen Orchester übertrafen die italiänischen, und auch in den Instrumentalcompositionen der deutschen Meister regte sich am ehesten eine gewisse Selbständigkeit.

Der eigenthümliche Zug der Deutschen nach Italien, welcher zu allen Zeiten, wenn auch in sehr verschiedenen Aeußerungen, sich offenbart hat, mußte daher in den deutschen Musikern ganz besonders mächtig werden. Sänger und Componisten fanden, wenn sie sich auch nicht eigentlich in die Schule begeben wollten, dort die beste Gelegenheit durch Hören und Versuchen zu lernen und das Gelernte anzuwenden, und wenn es ihnen gelang dort Beifall und Anerkennung zu finden, so standen ihnen nicht allein die Bühnen in Italien offen, sondern überall war der in Italien gewonnene Ruhm die beste, wo nicht die einzige Empfehlung. Fast alle nahmhaften deutschen Componisten des vorigen Jahrhunderts haben in Italien ihre Studien gemacht und durch ihre Thätigkeit daselbst den Grund ihres Ruhms gelegt[4], wenn sie auch

4) Die norddeutschen protestantischen Kirchencomponisten sind natürlich ausgeschlossen, wie sie überhaupt für sich stehen.

Digitized by Google

wie Händel und Gluck originale Kraft genug beſaßen ſpäter ſelbſtändig eigene Bahnen einzuſchlagen[5]. Man kann ſagen daß Mozarts Römerzug in dieſem Sinne der letzte war; ihm war es vorbehalten, nicht allein das höchſte Ziel der italiäniſchen Oper zu erreichen, ſondern die Schranken der Nationalität zu durchbrechen und ebenſowohl der italiäniſchen Formvollendung Tiefe und Gehalt zu verleihen als mit dem dort erworbenen Reichthum frei ſchaltend die deutſche Oper künſtleriſch zu geſtalten.

2.

Der Zweck, welchen L. Mozart vor Augen hatte, als er ſeinen Sohn nach Italien führte, war ein doppelter; er ſollte dort nicht ſchulmäßig lernen — denn dafür war zu Hauſe geſorgt —, ſondern durch die Fülle außerordentlicher Leiſtungen, wie er ſie bisher nur vereinzelt hatte kennen lernen, ſollten ſeine künſtleriſchen Erfahrungen reicher und umfaſſender werden; er ſollte aus den engen Schranken einer provinciellen Exiſtenz in die künſtleriſche Welt eingeführt werden und ſich die Freiheit, den feinen und gewählten Geſchmack eines durchgebildeten Weltmannes im Gebiete ſeiner Kunſt erwerben. Dann aber wollte er ihn dort bekannt machen und durch

5) Eine merkwürdige Ausnahme macht Joſ. Haydn, gewiß zum Glück für die Entwickelung der deutſchen Muſik, obgleich auch er durch den Unterricht von Porpora und den Verkehr mit Metaſtaſio in ſeiner Jugend in die italiäniſche Schule eingeweiht war. Allein ſeine zahlreichen italiäniſchen Opern, auf die er ſelbſt Werth legte, da er ſich den gleichzeitigen Operncomponiſten nicht nachſtellen konnte und mochte, ſind nicht durchgedrungen und haben ihm keinen Namen gemacht. Sein allgemeiner Ruhm knüpfte ſich lange Zeit nur an ſeine Inſtrumentalcompoſitionen, die ganz deutſch waren, und ſeine beiden großen Oratorien entſtanden zu einer Zeit, wo die univerſale Geltung der italiäniſchen Muſik bereits erſchüttert war.

Digitized by Google

den dort erworbenen Ruhm ihm seinen Weg für die Zukunft sicher bahnen. Er rechnete auf einen ungewöhnlichen Beifall bei den leicht entzündlichen Italiänern, da das Interesse für die an sich ungewöhnlichen Leistungen Wolfgangs durch seine Jugend einen erhöhten Reiz erhielt; und zu allen Zeiten hat diese menschliche oder eigentlich physiologische Theilnahme bei der Menge vor der rein künstlerischen die Oberhand gehabt: er täuschte sich darin nicht. Bald überzeugte er sich auch daß bei der Art und Weise, wie die musikalischen Productionen mit den Einrichtungen und Gewohnheiten des socialen Lebens in Italien verwebt waren[1], ein pecuniärer Gewinn von dieser Reise nicht zu erwarten sei. Da er aber die Hauptsache im Auge behielt und hier erreichte was er beabsichtigte, so ließ er sich durch das was ihm mit Recht als Nebensache erschien nicht beirren; bald nach dem Eintritt in Italien macht er seine Frau hierauf aufmerksam und betont es dann wiederholt in seinen Briefen, daß er, wenn er auch keine Reichthümer erwerbe, doch stets soviel einnehme um ganz außer Sorgen zu sein und daß er damit völlig zufrieden sei[2]. Als ein

1) Die Concerte (academie) wurden meistens von einer geschlossenen Gesellschaft oder durch ein öffentliches Institut gegeben; es wurde kein Eintrittsgeld für den Abend bezahlt und der Künstler konnte auf keine Einnahme rechnen als etwa ein von den Unternehmern ihm gezahltes Honorar, das nicht groß ausfallen konnte.

2) Es ist freilich dabei auch zu erwägen daß diese Briefe an seine Frau gerichtet sind, auf deren Verschwiegenheit er wahrscheinlich nicht in gleichem Maße rechnete, wie auf die seines Freundes Hagenauer. So schreibt er ihr (Neapel 5. Juni 1770): „Du wirst übel zufrieden sein, daß ich dir unsere Einnahme nicht umständlicher schreibe. Ich thue es darum nicht, weil man in Salzburg nur die Einnahme ansieht und auf die Ausgabe nicht denkt, und wenige wissen, was Reisen kostet. Es wird dir genug sein daß wir an Nichts Gottlob! Mangel haben, was immer uns nothwendig ist, unsere Reise mit aller Ehre fortzusetzen." Auch in anderen Dingen zeigen sich Spuren einer zurückhaltenden Vorsicht, wie er ihr z. B. schreibt (Nea-

Digitized by Google

Mann, der den größten Werth auf die Stetigkeit in jeglicher Pflichterfüllung legte und darin das wesentlichste Moment der Erziehung und Bildung erkannte, hielt er darauf daß Wolfgang auch auf der Reise regelmäßig in der hergebrachten Weise sich beschäftigte; eine Reihe von Compositionen, zum Theil durch momentane Veranlassung hervorgerufen, zum Theil auf eigenen Antrieb oder zur Uebung verfaßt legen von dieser regelmäßigen Thätigkeit Zeugniß ab, die ununterbrochne technische Ausbildung im Klavier- und Violinspiel versteht sich von selbst[3]. Er war zu gebildet um einen Aufenthalt in Italien für lehrreich bloß in musikalischer Rücksicht anzusehen; wir sehen aus seinen Briefen daß er für Staatseinrichtungen und Volksleben, für Natur wie für bildende Kunst und die Reste des Alterthums Interesse zeigt, dieselben aufsucht und sich über dieselben zu unterrichten sucht, er verweist die Seinigen auf Reisebeschreibungen, aus denen sie sich vorläufig belehren könnten, bis die von ihm gesammelten Kupferstiche und Bücher anlangen würden, als ein reichhaltiger Stoff für künftige Unterhaltungen[4]. Mit dieser Sorge

---

vel 26. Mai 1770): „Daß ich dir nichts ausführlichers von Rom geschrieben habe, hat seine Ursachen; du wirst Alles umständlich hören"; und später (Rom 8. Juni 1770): „Was der König (von Neapel) für ein Subject ist, schickt sich besser zu erzählen als zu beschreiben. — Ich werde seiner Zeit eine Menge lustige Sachen von diesem Hofe erzählen."

3) Wolfgang, der eine große Vorliebe für die Rechenkunst hatte (s. S. 31), läßt sich von seiner Schwester sein Rechenbuch nachschicken (Beil. V, 10. 14) um sich darin weiter zu üben. In Rom bekam er eine italiänische Uebersetzung von Tausend und eine Nacht geschenkt, die ihn sehr unterhielt (Beil. V, 21); später finden wir ihn bei der Lecture des Telemach (Beil. V, 25).

4) Im städtischen Museum von Salzburg werden noch einige dieser Reiseerinnerungen, auch von der ersten großen Reise, aufbewahrt, Ansichten von Neapel und London, ein Bild Rameaus, ein engl. Gebetbuch u. dgl.

Digitized by Google

für Wolfgangs geistige und künstlerische Ausbildung verband er die größte Achtsamkeit auf seine Gesundheit, deren es bei so verschiedenem Klima und gänzlich veränderter Lebensweise allerdings bedurfte. Wiederholt stellt er ihm das Zeugniß aus, daß er selbst mit verständiger Vorsicht und Mäßigung für seine Gesundheit sorge und einer eigentlichen Aufsicht gar nicht bedürfe[5].

Bei allen Ehrenbezeugungen, mit denen Wolfgang überhäuft wurde, ohne daß sie auf ihn einen sonderlichen Eindruck gemacht zu haben scheinen, bei seinen künstlerischen Arbeiten und Leistungen bleibt er doch stets ein unbefangner Knabe, klug und lebhaft, zu lustigen Scherzen, auch zu Albernheiten stets aufgelegt, aber unter allen Zerstreuungen der Reisen immer mit der treuesten Anhänglichkeit eines warmen Gemüthes den Seinigen und der Heimath zugethan. In den Briefen an seine Schwester[6] ergeht er sich in einem possenhaften Jargon, der alle möglichen Sprachen durcheinander mengt, in kindischen Späßen und Neckereien, wie sie unter Geschwistern, die mit einander aufgewachsen sind, durch ein gewisses Gewohnheitsrecht sich lange erhalten können. Allein sowie die Rede auf Musik kommt gewahrt man durch die Tändeleien hindurch ein lebhaftes Interesse und ein sicheres selbständiges Urtheil, und in allen gemüthlichen Dingen spricht

5) „Mit Essen und Trinken wird sich der Wolfgang nicht verderben" schreibt er von Mailand 17. Febr. 1770. „Du weißt daß er sich selbst mäßigt und ich kann dich versichern, daß ich ihn noch niemals so achtsam auf seine Gesundheit gesehen habe als in diesem Lande. Alles was ihm nicht gut scheint läßt er stehen, und er ißt manchen Tag gar wenig und befindet sich fett und wohl auf und den ganzen Tag lustig und fröhlich." Und von Rom aus schreibt er 14. April 1770 daß Wolfgang „so Acht auf seine Gesundheit hat, als wäre er der erwachsenste Mensch."

6) Die Briefe Wolfgangs, großentheils kurze Nachschriften zu den Briefen seines Vaters, sind zusammengestellt Beilage V.

Digitized by Google

ſich die liebenswürdigſte Offenheit und herzlichſte Theilnahme aus. Auch nicht ein Schatten fällt auf dieſen reinen Ausdruck einer kindlichen Unſchuld, wie ſie in dieſem Alter, auch ohne ſo außerordentliche Leiſtungen, nicht eben gewöhnlich iſt. Glückliche Anlagen und verſtändige Erziehung waren einander begegnet um dieſes Reſultat zu erzielen, und gewiß hatte auch die concentrirte Ausbildung ſeiner künſtleriſchen Fähigkeiten darauf hingewirkt nicht zwar ſeine übrige Entwickelung zurückzuhalten, wohl aber manches fern zu halten, das auf ſie einen ungünſtigen Einfluß hätte üben können.

3.

Die Reiſenden[1] verließen Salzburg Anfangs December und machten zuerſt in Inſpruck Halt, wo ſie in einem öffentlichen Concert den gewöhnlichen Beifall fanden[2]. Beim Gra-

1) Wir ſind auch hier faſt allein auf die von Niſſen bekannt gemachten Briefe angewieſen. Von einigen habe ich die Originale in verſchiedenen Sammlungen gefunden und mich überzeugt, daß Niſſen ſie weder vollſtändig noch im Einzelnen genau hat abdrucken laſſen. Da Burney in demſelben Jahr in Italien reiſte, giebt ſein Tagebuch uns über Manches willkommenen Aufſchluß.

2) In der Inſprucker Zeitung war folgender Artikel zu leſen (das Blatt war in Al. Fuchs Sammlung):

„Innsbruck den 18. Dec."

„Freytags als den 14. dieſes iſt hier in dem Gaſthaus beim weißen Kreuz angelangt Hr. Leopold Mozart Hochfürſtl. Salzburgiſcher Capellmeiſter mit ſeinem Sohne Herrn Wolfgang Mozart dermalen wirkl. Hochfürſtl. Salzburgiſcher Concertmeiſter, welcher wegen ſeiner außerordentlichen muſikaliſchen Wiſſenſchaft ſich ſchon ſeit ſeinem ſechſten Jahre ſowohl an dem Allerhöchſten kaiſerl. Hofe, als in Engelland Frankreich Holland und durch das ganze römiſche Reich berühmt gemacht hat."

„Geſtern wurde derſelbe zu einem Concerte, welches der hohe Adel veranſtaltet hatte, eingeladen, in welchem er die ſchönſten Proben ſeiner

Digitized by Google

sen Künigl spielte Wolfgang ein Concert das man ihm zur Prüfung vorlegte vom Blatt weg und erhielt es zum Geschenk.

Sobald sie Italien betreten hatten wurden die Ehrenbezeugungen, mit denen man den jungen Künstler empfing, lebhafter und enthusiastischer. In Roveredo veranstaltete wie gewöhnlich der Adel ein Concert; als Wolfgang Tags darauf in der Hauptkirche die Orgel spielen wollte, hatte sich das Gerücht davon in der Stadt verbreitet und die Kirche war so voll, daß zwei handfeste Männer vorausgehen mußten um ihm einen Weg auf das Chor zu bahnen, wo sie dann eine halbe Viertelstunde gebrauchten um an die Orgel zu kommen, so war sie von Zuschauern belagert.

Noch größer war der Enthusiasmus in Verona. Da jeden Abend Oper war[3], konnte erst nach sieben Tagen ein Concert veranstaltet werden; allein während dieser Zeit drängte eine Einladung die andere. Vor einer Versammlung auserwählter Kenner ließ Wolfgang eine Symphonie von seiner Composition aufführen, spielte die schwierigsten Sachen welche man ihm vorlegte vom Blatte und componirte auf der Stelle eine Arie nach einem aufgegebenen Text, welche er selbst sang, und andere Stücke über ihm gegebene Themen. Als er in der Kirche S. Tommaso die Orgel spielen wollte, wiederholte sich die Scene von Roveredo; der Zudrang war so groß daß sie den Weg durchs Kloster nehmen mußten um

ganz besonderen Geschicklichkeit ablegte. Dieser junge Tonkünstler, welcher dermalen 13 Jahr alt ist, hat also auch hier seinem Ruhm einen neuen Glanz beygeleget, und durch seine außerordentlichen Talente die Stimmen aller Musikverständigen zu seinem Lobe vereiniget. Morgen wird solcher seine Reise nach Italien fortsetzen."

3) Es wurde Ruggiero von Guglielmi gegeben; Wolfgang kritisirt die Aufführung spaßhaft seiner Schwester (Beil. V, 1).

Digitized by Google

in die Kirche zu kommen, und auch ſo wären ſie kaum auf die Orgel gelangt, wenn die Patres ſie nicht in ihre Mitte genommen und ihnen ſo Platz gemacht hätten. Daß die Dichter die wunderbare Erſcheinung um die Wette beſangen verſtand ſich von ſelbſt. Mehrere Liebhaber, an deren Spitze Lugiati[4], der Generaleinnehmer von Venedig, ſtand, ließen ein lebensgroßes Bild Wolfgangs in Oel malen und ſtellten es in einem öffentlichen Locale aus[5].

---

4) Dieſer ſchrieb ſpäter (22. April 1770) an Wolfgangs Mutter (Niſſen S. 197): Sino dai primi del presente ammiro questa nostra città nella pregiatissima persona di Sr. Amadeo Wolfgango Mozart, di Lei figlio, un portento, si può dire, di natura nella musica, giacchè l'arte ancora non potea esercitare il suo uffizio, se pure non avesse con questo prevenuto la tenera età sua. Tra gli ammiratori io lo fui al certo, mentre qualche diletto avendomi sempre recato la musica, e per quanto abbia ne miei viaggi di questa inteso, ne posso far quel giudizio che spero non sia fallace; ma di si raro e portentoso giovane è certamente giustissimo, tanta avendone concepita stima che lo feci al naturale ritrarre coll' iscrizione riccoppiata sulla fine della cantata, che Gli sarà gradevole di leggere. [Sie iſt nicht mit abgedruckt.] La dolce sua effigie mi è di conforto, ed altrasi di eccitamento a riprendere qualche fiata la musica per quanto le publiche e private occupazioni me lo permettano. — — Degni aggradire tai sentimenti, che nascono da buon animo, vera stima u. ſ. w. — Auch bei den ſpäteren Reiſen nach Italien fanden Mozarts bei Lugiati ſtets dieſelbe freundſchaftliche Aufnahme.

5) Ein Artikel eines Veroneſer Blattes vom 9. Januar 1770 (bei Niſſen S. 169 f.) giebt darüber Auskunft.

«Questa città non può non annunziare il valor portentoso, che in età di non ancor 13 anni ha nella musica il giovanetto Tedesco Signor Amadeo Wolfgango Mozart, nativo di Salisburgo e figlio dell' attuale Maestro di cappella di Sua Altezza Rma. Monsig. Arcivescovo Principe di Salisburgo suddetto. Esso giovane nello scorso Venerdì S. dell' andante in una sala della Nobile Accademia Filarmonica, in faccia alla publica rappresentanza ed a copiossisimo concorso di Nobiltà dell' uno e l'altro sesso, ha dato tale prove di

Am 10ten Januar kamen ſie in Mantua an, geſund und wohl, aber Wolfgangerl, wie der Vater ſchreibt, ſah von der Luft und dem Kaminfeuer aus, als hätte er einen Feldzug gemacht, ein wenig rothbraun, namentlich um die Augen und

---

sua perizia nell' arte predetta, che ha fatto stordire. Egli fra una scelta adunanza di valenti Professori ha saputo prima d'ogn' altra cosa, esporre una bellissima sinfonia d'introduzione di composizione sua, che ha meritato tutto l'applauso. Indi a egregiamente sonato a prima vista un concerto di cembalo e successivamente altre sonate a lui novissime. Poi sopra quattro versi esibitigli ha composta sul fatto un' aria d'ottimo gusto nell' atto stesso di cantarla. Un soggetto ed un Finale progettatogli, egli mirabilmente concertò sulle migliori leggi dell' arte. Suonò al improvviso assai bene un Trio del Boccherini. Compose benissimo in partitura un Sentimento datogli sul violino da un Professore. In somma si in questa che in altre occasione esposto a' più ardui cimenti, gli ha tutti superati con indicibil valor e quindi con universale ammirazione, specialmente de' Dilettanti; tra quali il Sign. Lugiati che dopo aver goduti e fatti ad altri godere più saggi maravigliosi dell' abilità di tal giovane, hanno voluto infine farlo ritrarre in tela al naturale per serbarne eterna memoria. Nè è già nuovo questo pensiero; imperciocchè, da che egli va girando per entro l'Europa col padre suo, per dar pruova di se, ha tanta meraviglia eccitata in ogni parte fino dalla tenera età di 7 anni, che se ne serba tuttavia il ritratto in Vienna, in Parigi, dove sone anche i ritratti di tutta la sua famiglia, in Olanda ed in Londra, in cui si collocò esso ritratto suo nell' insigne Museo Britannico con una iscrizione, che celebrava la stupenda sua bravura nella musica nella verde sua età d'anni 8, che soli allora contava. Noi pertanto non dubitiamo, che nel proseguimente del suo viaggio, che ora fà per l'Italia, non sia per apportare eguale stupore dovunque si recherà, massimamente agli Esperti ed Intelligenti.»

Eine Nachfrage, welche ich durch Freunde nach dieſem Bilde in Verona habe anſtellen laſſen, hat leider nur zu der Auskunft geführt, daß eine große Anzahl von Gemälden im Local der società filarmonica auf dem Hausboden ungeordnet liege, und nicht bekannt ſei, ob ſich unter denſelben Mozarts Portrait befinde.

Digitized by Google

um den Mund, „so z. B. wie Se. Majestät der Kaiser aussehen.“ Noch denselben Abend sahen sie die Oper Demetrio, welche Wolfgang wie die in Cremona seiner Schwester auf seine Weise charakterisirt (Beil. V, 2), und wurden von den vornehmen Dilettanten mit Zuvorkommenheit aufgenommen[6] und mit Beifall überschüttet. Eine Signora Sartoretti lud sie zum Mittagessen zu Gast und schickte am Tage darauf durch ihren Bedienten eine Schale mit einem schönen Blumenstrauß, an dem unten rothe Bänder und in der Mitte der Bänder eine Medaille von vier Ducaten eingeflochten war, darauf lag ein von der Signora verfaßtes Gedicht auf Wolfgang (Beil. II, 4). Am 16ten Januar war das Concert der philarmonischen Gesellschaft in ihrem teatrino — einem Saal der nach Art eines Theaters gebauet war, so daß das Orchester die Stelle der Bühne einnahm — in welchem Wolfgang die Hauptleistung übernahm. Das Programm dieses Concerts, welches bei Nissen S. 173 mitgetheilt ist, kann eine Vorstellung von dem Zuschnitt der Academien überhaupt geben, in welchen Wolfgang sich in Italien hören ließ, es mag deshalb hier Platz finden.

Serie delle composizioni musicali da eseguirsi nell' accademia pubblica filarmonica di Mantova la sera del dì 16 del corrente Gennajo 1770 in occasione della venuta del espertissimo giovanetto Sign. *Amadeo Mozart.*

1. Sinfonia di composizione del Sign. Amadeo.
2. Concerto di Gravecembalo esibitogli e da lui eseguito all' improvviso.
3. Aria d'un Professore.
4. Sonata di Cembalo all' improvviso eseguita dal giovine

6) Leop. Mozart rühmt besonders die Artigkeit des Grafen Franz Eugen v. Arco, dagegen ist er sehr entrüstet über den Fürsten von Taxis, der so wenig als seine Gemahlin sie nicht einmal vorzulassen die Gnade hatte.

Digitized by Google

con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui è scritta.

5. Concerto di Violino d'un Professore.
6. Aria composta e cantata nell' atto stesso dal Sign. Amadeo all' improvviso, co' debiti accompagnamenti eseguiti sul Cembalo, sopra parole fatte espressamente; ma da lui non vedute in prima.
7. Altra sonata di Cembalo, composta insieme ed eseguita dal medesimo sopra un motivo musicale propostogli improvvisamente dal primo Violino.
8. Aria d'un Professore.
9. Concerto d'Oboè d'un Professore.
10. Fuga musicale, composta ed eseguita dal Sign. Amadeo sul Cembalo, e condotta a compiuto termine secondo le leggi del contrappunto, sopra un semplice tema per la medesima presentatogli all' improvviso.
11. Sinfonia dal medesimo, concertata con tutte le parte sul Cembalo sopra una sola parte di Violino postagli dinanzi improvvisamente.
12. Duetto di Professori.
13. Trio in cui il Sign. Amadeo ne sonerà col Violino una parte all' improvviso.
14. Sinfonia ultima di composizione del Suddetto.

Der Erfolg war glänzend, der Beifall unſäglich und in einem Zeitungsberichte hieß es, daß die Muſiker in Mantua nach allen Proben die ſie mit Wolfgang vorgenommen nicht fürchteten zu Viel zu ſagen, wenn ſie behaupteten, dieſer Jüngling ſcheine geboren um die in der Kunſt erfahrenſten Meiſter zu beſchämen, wie auch ein angeſehener Gelehrter in Verona geſchrieben habe, er ſei „ein Wunderwerk der Natur, gleich wie Terracinen die Mathematiker und Corillen die Dichter zu beſchämen geboren worden ſeien."

Man ſieht daß es dabei hauptſächlich auf den Eindruck des Wunderbaren ſo frühreifer Leiſtungen abgeſehen war.

Digitized by Google

Es war ſchon erſtaunenswerth daß Wolfgang ſich als Klavierſpieler Violiniſt und Sänger hören laſſen konnte, und doch traten die Leiſtungen des Virtuoſen entſchieden vor denen des Componiſten zurück. Auch hier iſt der Hauptnachdruck auf das Improviſiren gelegt, die Fähigkeit die verſchiedenartigſten Aufgaben augenblicklich den Bedingungen der Kunſt gemäß zu löſen, was eine ebenſo große Lebhaftigkeit der Phantaſie als die tüchtigſte Durchbildung und vollkommene Sicherheit in der Behandlung der Form vorausſetzt. Man mag von dem Werth dieſer Leiſtungen abziehen ſo viel man will durch die Erwägung, daß das Erſtaunen darüber, daß ein Jüngling Aufgaben der Art überhaupt löſte, eine ſtrenge Kritik über die Art wie er ſie löſte, über das Maß von Erfindung und Formgewandtheit, welche er an den Tag legte, wohl nur ſelten zugelaſſen haben wird; daß das ſtrengere Feſthalten an der Regel, die größere Beſchränkung in den Formen und Mitteln, welche damals in der Muſik herrſchten, Leiſtungen der Art erleichterten: immer bleiben ſie im höchſten Grade ſtaunenswerth. Was den letzteren Umſtand insbeſondere betrifft, ſo fällt es gewiß nicht minder ſchwer ins Gewicht, daß die Strenge der Form, wie ſie damals verlangt wurde, einem talentvollen Jüngling, dem viel eher Melodien zu Gebote ſtehen als er ſie künſtleriſch zu verarbeiten im Stande iſt, viel eher beſchwerlich fallen mußte, und daß die Herrſchaft über dieſelbe im Verein mit einer ſtets bereiten Productionskraft eben das Bewundernswürdigſte iſt. Damit ſoll nicht geläugnet werden, daß man an einen bedeutenden Gehalt der muſikaliſchen Compoſitionen damals überhaupt und beſonders einem ſolchen Phänomen gegenüber geringere Anſprüche geltend gemacht habe. Für uns aber, die wir den ferneren Entwickelungsgang Mozarts verfolgen können, bleibt das Erſtaunenswertheſte, daß dieſe für ſo junge Jahre unver-

Digitized by Google

hörte Productionskraft weder durch Ueberreizung noch Ueberbildung in dieſer Weiſe geſteigert war, ſondern daß wir dieſe Entwickelung für die dieſer Natur normale erkennen müſſen. Denn weit entfernt daß ſie, wie eine durch Kunſt raſch getriebene Pflanze üppig aufſchießt und bald welkt, im Verlauf der Zeit matt und erſchöpft worden wäre, ſehen wir ſie ſtetig erblühen und erſtarken und im Mannesalter erſt zu ihrer vollen Reife und Kraft gelangen; und während in der Jugend die formale Fertigkeit, welche auf Uebung beruht, überwiegt, gewinnt ſpäter die ſchöpferiſche Kraft mehr und mehr die Oberhand, der Gehalt der muſikaliſchen Ideen, welchen nur ein reiches und eigenes inneres Leben gewähren kann, wird bedeutender und tiefer, die Handhabung des Techniſchen wird zu einem freien künſtleriſchen Spiel.

4.

Noch vor Ende Januar kamen ſie nach Mailand, wo ſie im Kloſter der Auguſtiner von S. Marco eine ſichere und bequeme Wohnung[1] in der Nähe des Grafen Firmian erhielten[2], der ſich ihrer mit der wahren Theilnahme und Liberali-

1) Man hatte die Aufmerkſamkeit ihnen bei der Kälte, über welche ſie bitterlich klagen, ihre Betten zu wärmen, worüber Wolfgang jeden Abend neues Vergnügen empfand.

2) Carl Joſeph Graf von Firmian, geb. 1716 zu Deutſchmetz im Trientiſchen, erhielt ſeine Erziehung zum Theil in Salzburg (wo ſein älterer Bruder Joh. Bapt. Anton bis 1740 Erzbiſchof war), ſtudirte in Leyden und vollendete ſeine Bildung durch Reiſen in Italien und Frankreich. Später war er Geſandter in Neapel, wo Winckelmann ihn als einen Mann von großem Verſtande und unglaublich großer Wiſſenſchaft und als einen Mann ſeines Herzens und einen der würdigſten unſerer Nation preiſt (Briefe I S. 271. 279). Im Jahr 1759 wurde er Generalgouverneur der Lombardei und hat im edelſten Sinn und mit Einſicht für den materiellen

Digitized by Google

tät annahm, welche er gegen jede bedeutende Erſcheinung in Kunſt und Wiſſenſchaft bewährte[3], und in ſeiner einflußreichen Stellung ihnen jeden Vorſchub leiſten konnte. Bei den vornehmen Familien eingeführt genoſſen ſie die Freuden des Carnevals, beſuchten wiederholt die Oper, wo Cesare in Egitto gegeben wurde[4], Bälle und Maskeraden, über welche Wolfgang ſeiner Schweſter Bericht erſtattet, indem er ſich ſeinerſeits über die Salzburger Luſtbarkeiten genaue Nachrichten ausbittet[5]. Die Leiſtungen Wolfgangs in einem öffentlichen Concert und in einer glänzenden Geſellſchaft beim Grafen Firmian, an welcher auch der Herzog von Modena Theil nahm, die Proben welche er vor Liebhabern und Künſtlern, namentlich dem alten Sammartini[6] ablegte, erreg-

---

Wohlſtand wie für Aufklärung und Bildung gewirkt. Selbſt ein Freund und Kenner der Wiſſenſchaften und Künſte, machte er ſeine bedeutenden Sammlungen mit großer Liberalität zugänglich, und unterſtützte Künſtler und Gelehrte auf jede Weiſe. Er ſtarb 1782 in Mailand.

3) Er machte Wolfgang mit Metaſtaſios Werken ein ſehr willkommenes Geſchenk, und belohnte ihn auch außerdem freigebig.

4) Leopold Mozart ſchreibt er habe in der Hauptprobe den Maeſtro Piccini geſprochen, der dieſe Oper componirt hatte; obgleich ſie in den, allerdings ſehr unvollſtändigen, Verzeichniſſen ſeiner Opern nicht erwähnt wird.

5) S. Beil. V, 6. Um der Sitte gemäß gekleidet zu ſein mußten ſie ſich Mäntel und Bajuten (die Maskentracht) machen laſſen. L. Mozart, der findet daß ſie dem Wolfgang unvergleichlich anſtehen, ſchüttelt den Kopf dazu daß er auf ſeine alten Tage noch dieſe Narredey mitmachen müſſe, und tröſtet ſich damit daß man das Zeug wenigſtens zu Fürtuch und Unterfutter werde verwenden können.

6) Giambattiſta Sammartini, ein geborner Mailänder, galt ſchon 1726 als ein ausgezeichneter Componiſt, und war ſpäter Organiſt an verſchiedenen Kirchen und Kapellmeiſter des Kloſters Santa Maria Maddalena. Außer unzähligen Kirchencompoſitionen hatte er eine Menge von Symphonien und Inſtrumentalſätzen geſchrieben, die auch in Deutſchland und England beliebt waren. Man rühmte ihm Feuer und Reichthum

Digitized by Google

ten auch hier ſtaunende Bewunderung. „Es ging wie aller Orten“ ſchreibt L. Mozart „und braucht keine weitere Erklärung.“ Auch mit Componiren wurde nicht gefeiert; für zwei junge Caſtraten von funfzehn und ſechszehn Jahren, mit denen er Kameradſchaft gemacht hatte und die ſchön ſangen, componirte er ein Paar lateiniſche Motetten[7] und für die Soiree im Firmianſchen Hauſe componirte er drei Arien und ein begleitetes Recitativ. Hierzu war er, wie er ſelbſt angiebt, veranlaßt worden um zu zeigen, daß er im Stande ſei dramatiſche Sachen zu componiren[8]. Denn das wichtigſte

an Erfindung nach, und Mislivecžek ſagte, als er zuerſt eine ſeiner Symphonien hörte: „Ich habe den Vater des Haydnſchen Stils gefunden.“ Haydn lachte darüber herzlich, er habe früher wohl Sachen von Sammartini gehört, aber nie geſchätzt, er ſei ein Schmierer (Grieſinger biogr. Notizen S. 15). Carpani, der dieſelbe Aeußerung Haydns mittheilt, ſucht dagegen die Verdienſte Sammartinis als Inſtrumentalcomponiſt in einer intereſſanten Auseinanderſetzung zu heben (Le Haydine p. 56 ff.).

7) Zwei Sopranarien Introibo domum tuam domine (André Verzeichn. 64) und Quaere superna, fuge terrena mit voraufgehendem kurzem Recitativ Ergo interest an quis male vivat an bene (André Verz. 77) gehören der Handſchrift nach in eine ſpätere Zeit.

8) Die große Arie mit dem begleiteten Recitativ iſt aus Metaſtaſios Demofoonte (A. III sc. 5) «Misero me, qual gelido torrente mi ruina sul cor» und «Misero pargoletto il tuo destin non sai.» Die Partitur und die Stimmen, letztere von der Hand des Vaters und des Sohns geſchrieben (wie L. Mozart es angiebt) ſind noch vorhanden (André Verzeichn. 65). Das Recitativ iſt im hochtragiſchen Stil und ſehr ausgeführt, die Arie beſteht aus einem Adagio mit einem Poco Allegro als Mittelſatz. Die genaue Uebereinſtimmung im Papier und in der Handſchrift zweier anderer Arien macht es mir faſt zur Gewißheit, daß es die beiden mit jener zugleich componirten ſind. Die eine (André Verz. 62) Per pietà bel idol mio aus Metaſtaſios Artaserse (A. I sc. 5) beſteht aus einem einzigen Satz; die andere (André Verz. 63) Per quel paterno amplesso aus derſelben Oper (A. II sc. 11), ebenfalls in einem Satz, eingeleitet durch ein Recitativ Temerario Arbace, dove trascorri. Beide unterſcheiden ſich von der erſten durch Bravourpaſſagen, die dort nicht

Digitized by Google

Reſultat dieſes Aufenthaltes in Mailand war es daß Wolfgang für die nächſte stagione die scrittura erhielt. Er ſollte unter Vorausſetzung der Erlaubniß ſeines Fürſten — welche gleich nachgeſucht und auch ertheilt wurde — die erſte Oper ſchreiben, für welche man die erſten Sänger, die Gabrielli und Ettore, engagiren wollte; das Honorar wurde auf 100 gigliati[9] und freie Wohnung während des Aufenthalts in Mailand beſtimmt. Das Textbuch würde man ihnen nachſchicken, damit Wolfgang ſich mit demſelben vertraut machen könne, die Recitative mußten im October nach Mailand eingeſchickt werden und mit Anfang November ſollte der Componiſt ſelbſt da ſein um in Gegenwart der Sänger die Oper zu vollenden und einzuſtudiren, welche in den Weihnachtstagen gegeben werden ſollte. Dieſe Bedingungen waren ihnen inſofern angenehm und bequem, als ſie ungehindert erſt Italien durchreiſen konnten und dann immer noch Zeit genug für Wolfgang blieb, in Ruhe die Oper zu vollenden.

Nachdem ſie von Mailand abgereiſt waren, componirte Wolfgang unterwegs in Lodi am 15. März, Abends 7 Uhr, wie er ſelbſt angemerkt hat, ſein erſtes Quartett[10]. In Parma machten ſie die Bekanntſchaft der berühmten Sängerin Lucrezia Ajugari, genannt la Bastardella, welche Vater und Sohn durch den unglaublichen Umfang ihrer Stimme und ihre Kehlfertigkeit ins äußerſte Erſtaunen ſetzte[11], und

---

vorkommen; alle drei ſind für Sopran. — Die Arie Misero tu non sei welche Wolfgang ebenfalls in Mailand componirte (Beil. V, 2) iſt aus Metaſtaſios Demetrio (A. I sc. 4), den er kurz vorher in Mantua gehört hatte; ſie iſt nicht erhalten.

9) Ein gigliato, Florentiner Goldgulden, ward ungefähr einem Ducaten gleich gehalten.

10) André Verz. 176.

11) S. Beilage V, 8.

Digitized by Google

langten am 24. März in Bologna an. Hier wurden sie von dem Feldmarschall Grafen Pallavicini mit gleicher Freundlichkeit und Liberalität aufgenommen wie in Mailand vom Grafen Firmian. Er veranstaltete eine glänzende Akademie in seinem Hause, bei welcher 150 Personen, unter ihnen der Cardinal-Legat Antonio Colonna Branciforte mit dem ganzen Adel und an der Spitze der Kenner Padre Martini Theil nahm, obgleich dieser sonst kein Concert mehr besuchte. Um halb acht Uhr versammelte man sich und erst gegen Mitternacht dachten die Gäste an den Aufbruch.

L. Mozart schreibt, sie seien in Bologna ganz ungemein beliebt und Wolfgang werde dort noch mehr als an anderen Orten bewundert, weil dort der Sitz von vielen Gelehrten und Künstlern sei; von dort aus werde sich sein Ruhm am meisten über Italien verbreiten, da er vor Padre Martini die stärkste Probe bestanden habe. Er hatte Recht; denn Padre Martini[12], ohne alle Frage durch seine gründlichen und umfassenden Forschungen über die Geschichte der Musik wie über den Contrapunkt der bedeutendste Gelehrte in der Musik, wie auch als Kirchencomponist geschätzt, war das allverehrte Orakel in musikalischen Fragen, nicht allein in Italien. Er hatte stets Schüler um sich versammelt, stand in einer ausgebreiteten Correspondenz, Streitfragen wurden ihm zur Entscheidung vorgelegt, bei der Besetzung von Stellen sein Rath eingeholt: eine Empfehlung von Padre Martini war daher die

12) Giambattista Martini war in Bologna 1706 geboren und zeigte früh ein hervorstechendes musikalisches Talent, so daß er, nachdem er 1722 in den Franziskanerorden eingetreten war, schon 1725 Kapellmeister an der Franziskanerkirche wurde. Er starb 1784. Seine berühmten Werke sind die Storia della musica, und Esemplare osia saggio fondamentale pratico di contrappunto; von seinen Compositionen sind wenige gedruckt.

Digitized by Google

beſte Unterſtützung für ein gutes Fortkommen. Seine Autorität ward um ſo bereitwilliger anerkannt, als er mit ſeinem unermeßlichen Wiſſen die größte Beſcheidenheit, eine ſtets bereite Dienſtfertigkeit, und eine ſich immer gleich bleibende Freundlichkeit und Gelaſſenheit verband[13]. Es mußte daher L. Mozart vor allen Dingen daran gelegen ſein Padre Martini für ſeinen Sohn zu gewinnen. Dieſer prüfte ihn auf ſeine Weiſe: er ließ ihn Fugen ſchreiben, ſetzte ihm das Thema auf und war ſehr zufrieden, als Wolfgang nach den Regeln der Kunſt ſofort die Ausführung, wie er verlangte, ſchriftlich oder auf dem Klavier machte. Er ſtellte ihm ein günſtiges Zeugniß aus, und hat auch in ſpäteren Zeiten, da ein freundſchaftliches Verhältniß zwiſchen ihnen unterhalten wurde, ſich Wolfgang theilnehmend und hülfreich erwieſen; allein ein beſonderes Intereſſe, eine nähere Beziehung Martinis zu Mozart iſt dabei doch nicht wahrzunehmen. Seine Güte und Gefälligkeit ließen ihn einem Jüngling, deſſen bedeutende Talente ihm nicht zweifelhaft ſein konnten, ſeine Unterſtützung nicht verſagen; die Richtung aber von Mozarts Genie und Leiſtungen auf dramatiſche und Inſtrumentalmuſik zogen ihn, der der Kirchenmuſik und der ſtreng contrapunktiſchen Kunſt — auch wohl Künſtelei — zugethan war, wohl nicht in erhöhetem Maße an. Auch ſcheint es, als ob ſpäter dieſer Verkehr mehr von Mozarts, beſonders dem Vater, als von Martini unterhalten worden ſei[14].

Eine andere intereſſante Bekanntſchaft war die des berühmten Farinelli[15], welcher ſie auf ſeinem prächtigen

13) So erwies er ſich z. B. gegen Gretry (mém. I S. 91 f.), Naumann (Meißner Biegr. I S. 150 ff.), Burney (Reiſe I S. 142 ff.).

14) Was ich von dieſem italiäniſch geführten Briefwechſel aufgefunden habe iſt mitgetheilt Beilage VI.

15) Carlo Broschi, als Sänger Farinelli genannt, iſt 1705

Digitized by Google

Landgut bei Bologna mit gewohnter Liebenswürdigkeit aufnahm. Was uns von dem Umfange und der Schönheit der Stimme dieſes Sängers berichtet wird, von ſeinem Athem, ſeinem Portamento, der unglaublichen Bravur und dem ſeelenvollen Vortrag iſt ebenſo wunderbar als die Wirkung dieſer Geſangskunſt, welche ihn während fünf und zwanzig Jahre zum einflußreichen Günſtling bei zwei Königen von Spanien machte. Er erſcheint faſt wie ein phantaſtiſches Bild von der Größe und Macht der Geſangskunſt im vorigen Jahrhundert, von der ſelbſt die außerordentlichſten Leiſtungen dieſes Jahrhunderts uns keine entſprechende Vorſtellung mehr zu geben vermögen, und durch welche die Geſchichte der Muſik dieſer Zeit zu einem großen Theil zu einer Geſchichte des Geſanges und der Sänger wird. Die Zeit, in welcher Mozart ſich heranbildete, ſtand noch durchaus unter dieſem Einfluß, und obgleich die abſolute Herrſchaft der Sänger mit ihrer abſoluten Kunſt bereits im Abnehmen war, ſo iſt es doch nicht ohne

---

geboren. Er bildete ſich unter Porpora und Bernacchi und feierte, ſeitdem er die Bühne betrat, in Italien und England, in Wien und Paris unerhörte Triumphe. Als er im Jahr 1736 nach Spanien kam, gelang es ihm, durch ſeinen Geſang Philipp V aus einer tiefen Schwermuth zu reißen. Er mußte von da an täglich ihm vorſingen und durfte nicht mehr öffentlich auftreten; er wurde der erklärte Günſtling des Königs und hatte unbeſchränkten Einfluß auf ihn, welchen nie mißbraucht zu haben ſein anerkannter Ruhm iſt. Die gleiche Stellung nahm er dann bei Ferdinand VI ein. Nach dem Regierungsantritt Carls III mußte er Spanien 1761 verlaſſen und erhielt Bologna zum Aufenthalt angewieſen, wo er im Genuß ſeiner Reichthümer ſeiner Neigung für Kunſt und Wiſſenſchaft lebte; ein Mann von redlichem und wohlwollendem Charakter, feiner Bildung, allgemein geliebt und verehrt. So ſchildert ihn Burney, der ihn ebenfalls im Jahre 1770 aufſuchte (Reiſe I S. 150 ff.); auch die Briefe Metaſtaſios an ihn geben uns die günſtigſte Vorſtellung. Einige andere Züge treten hervor in der Schilderung bei Lamberg Mémorial d'un mondain p. 97. Er ſtarb 1782.

Digitized by Google

Bedeutung daß Mozart als Jüngling noch den Eindruck jener Größen der Geſangskunſt in ſich aufnahm[16].

5.

Am 30. März langten die Reiſenden in Florenz an. Hier war ihnen durch öſterreichiſche Empfehlungen die beſte Aufnahme bereitet. Der kaiſerliche Geſandte Graf Roſenberg meldete ſogleich ihre Ankunft bei Hofe, wo ſie vom Großherzog Leopold ungemein gnädig empfangen wurden; er erinnerte ſich ihrer von dem früheren Aufenthalt in Wien her und erkundigte ſich auch nach der Nannerl. Am zweiten April ließ Wolfgang ſich bei Hofe hören, Nardini, der berühmte Violiniſt, accompagnirte und der Marquis von Ligniville, Director der Muſik am Hofe von Toscana, ein gründlicher Contrapunktiſt, obgleich er nur Dilettant war[1], ſtellte den jungen Künſtler auf die Probe. Er mußte die ſchwerſten Fugen vom Blatt ſpielen und erhielt die verwickeltſten Themata zur Ausführung; die Bewunderung war um ſo größer da er die

16) Man wird nicht ohne Intereſſe leſen was Dittersdorf in ſeiner Selbſtbiographie S. 110 ff. von ſeinem Aufenthalt in Bologna im Jahr 1762 und dem Verkehr mit P. Martini und Farinelli erzählt.

1) Er hatte das Salve regina als dreiſtimmigen Canon componirt und zierlich ſtechen laſſen um es an Freunde zu verſchenken, Burney Reiſen I S. 189; ein in gleicher Weiſe componirtes Stabat mater erwähnt Fétis; vielleicht iſt ein von Mozarts Hand copirtes dreiſtimmiges Stabat mater in 9 Sätzen, welche canoniſch mit verſchieden vertheilten Stimmen behandelt ſind, das André in ſeinem handſchriftlichen Verzeichniß anführt, eben dieſes Werk. Unter den Mozartſchen Handſchriften befindet ſich ein Heftchen (André Verz. 23), mit einem Kyrie, Christe und Kyrie, jedes als Canon ad unisonum für 5 Sopranſtimmen componirt, das der Schrift nach in dieſe Zeit zu gehören ſcheint. André vermuthet daß dieſe Sätze nach dem Muſter jener Compoſitionen von Ligniville in Florenz geſchrieben ſeien.

Digitized by Google

ſchwierigſten Aufgaben mit einer Leichtigkeit löſte „wie man ein Stück Brod ißt.“ In Florenz trafen ſie ihren alten Bekannten aus London, den Sänger Manzuoli, und es gereichte Wolfgang zu großer Freude als er hörte, daß man von Mailand aus mit ihm in Unterhandlung ſtand, um ihn für ſeine Oper zu engagiren. Eine zärtliche Freundſchaft ſtiftete er aber mit einem vierzehnjährigen Engländer Thomas Linley[2], welcher ſich als Schüler bei Nardini aufhielt und bereits ſo Außerordentliches als Violinſpieler leiſtete daß man ihn ſeinem Lehrer nahe ſtellte. Die beiden Knaben lernten ſich bei Sgra. Maddalena Morelli, welche unter dem Namen Corilla als Improviſatrice und auf dem Capitol gekrönte Dichterin berühmt war[3], kennen und waren während der wenigen Tage, die Mozarts ſich in Florenz aufhielten, unzertrennlich, indem ſie unermüdlich mit einander wetteiferten. Endlich brachte Tommaſino, wie Linley in Italien hieß, zum Abſchied, der beiden Knaben bittre Thränen koſtete, noch ein Gedicht an Wolfgang, das Corilla ihm verfaßt hatte[4].

Ungern trennten ſie ſich von einer Stadt, von der L. Mozart ſeiner Frau ſchrieb „ich wollte, daß du Florenz ſelbſt und

2) Thomas Linley, der Sohn eines engliſchen Componiſten, war 1756 in Bath geboren. Nachdem er 1772 aus Florenz nach England zurückgekehrt war, erregte er als Virtuos und Componiſt die größten Hoffnungen, welchen ein frühzeitiger Tod — er ertrank bei einer Waſſerfahrt — im Jahr 1778 ein Ende machte.

3) Vgl. Barthold Die geſchichtl. Perſönl. in Caſanovas Memoiren II S. 177.

4) Burney Reiſe I S. 185 f. „Vom Tomaſino und dem kleinen Mozart ſpricht man in ganz Italien als von zwei Genies, die die größte Hoffnung geben.“ Holmes erzählt, daß Mozart, wenn er ſpäter in Wien mit Engländern zuſammentraf, ſtets Linleys gedachte, und daß deſſen Bruder Ozias Linley einen italiäniſchen Brief von Mozart an Thomas Linley aufbewahrt habe.

Digitized by Google

die ganze Gegend und Lage der Stadt ſehen könnteſt: du würdeſt ſagen, daß man hier leben und ſterben ſoll.“ Allein die Zeit drängte, wenn ſie in Rom zu den Feierlichkeiten der Charwoche eintreffen ſollten. Am Mittag des Charmittwochs kamen ſie dort an, noch zeitig genug um in die Sixtiniſche Capelle zu eilen und das Miserere von Allegri zu hören[5]. Und hier legte Wolfgang jene berühmte Probe ſeinen Gehörs, ſcharfer Auffaſſung und treuen Gedächtniſſes ab.

„Du weißt“ ſchreibt L. Mozart „daß das hieſige berühmte Miserere ſo hoch geachtet iſt, daß den Muſicis der Kapelle unter der Excommunication verboten iſt eine Stimme davon aus der Capelle wegzutragen, zu copiren oder Jemanden zu geben[6]. Allein wir haben es ſchon. Wolfgang hat es ſchon

5) Das Miserere (der funfzigſte Pſalm) von Dom. Allegri, der zwiſchen 1629 und 1640 Mitglied der päbſtlichen Capelle war, componirt, abwechſelnd für fünf- und vierſtimmigen Chor mit einem neunſtimmigen Schlußchor, wurde regelmäßig am Mittwoch und Freitag der Charwoche geſungen; am Gründonnerſtag wechſelte man mit dem Miserere von Anerio, Naldini und Scarlatti, bis 1714 das Miserere von Bai jene verdrängte. Seit 1824 wird das Miserere von Allegri nur einmal geſungen und eins von Baini als das dritte aufgeführt. Baini mem. stor. crit. II p. 195 ff. Kandler G. Pierluigi da Paläſtrina S. 96 ff.

6) So ſagte man wenigſtens; allein Burney erzählt nicht allein daß auf Befehl des Pabſtes Abſchriften für Kaiſer Leopold, den König von Portugal und Padre Martini gemacht worden ſeien, ſondern auch daß der päbſtliche Kapellmeiſter Santarelli ihm eine Abſchrift ſämmtlicher Geſänge der Charwoche mittheilte (Reiſe I S. 202 f. 208 ff.), nach welcher er ſie 1771 in London drucken ließ, worauf ſie in Leipzig und Paris wiederholt ſind. Auch in Florenz, wo man das Allegriſche Miserere ſang, wurde ihm eine Abſchrift angeboten (I S. 182); ungenaue, nach dem Gedächtniß gemachte Aufzeichnungen kamen ihm mehrfach vor. Dieſen beſtimmten Angaben gegenüber kann man die Behauptung Bainis (Cäcilia II S. 69 ff.) kaum anders als für übertrieben halten, daß es nie eine Partitur oder Abſchrift des Miserere gegeben habe, da es bloß durch mündliche Tradition der Sänger überliefert worden ſei und dem Capellmeiſter ſeine Amtspflicht

Digitized by Google

aufgeſchrieben und wir würden es in dieſem Briefe nach Salzburg geſchickt haben, wenn nicht unſere Gegenwart es zu machen nothwendig wäre. Die Art der Production muß mehr dabei thun als die Compoſition ſelbſt[7]. Wir indeſſen wollen es auch nicht in andere Hände laſſen, dieſes Geheimniß, ut non incurramus mediate vel immediate in censuram ecclesiae." Bei der wiederholten Aufführung am Charfreitag nahm Wolfgang ſein Manuſcript mit in die Capelle und verbeſſerte im Hut einige Stellen, wo ihm ſein Gedächtniß nicht ganz treu geweſen war. Die Sache wurde dennoch in Rom bekannt und machte natürlich großes Aufſehen; als Wolfgang veranlaßt wurde in einer Geſellſchaft in Gegenwart des päbſtlichen Sängers Chriſtofori daſſelbe vorzutragen und dieſer die genaue Uebereinſtimmung anerkannte, war das Erſtaunen außerordentlich.

Zunächſt ſuchten ſie an allen Feierlichkeiten der Char- und Oſterwoche Theil zu nehmen. „Unſere gute Kleidung" ſchreibt L. Mozart „die deutſche Sprache und meine gewöhnliche Freiheit, mit welcher ich meinen Bedienten in deutſcher Sprache den geharniſchten Schweizern zurufen ließ, daß ſie Platz machen ſollten, halfen uns aller Orten bald durch." Er war es wohl zufrieden, daß man Wolfgang für einen deutſchen Cavalier oder gar Prinzen, ihn für deſſen Hofmeiſter hielt. Bei der Tafel der Cardinäle ſtand Wolfgang neben dem Seſſel des Cardinal Pallavicini und erregte deſſen Aufmerkſamkeit,

---

verboten habe, eine Partitur auszuarbeiten oder gar mitzutheilen. Allein die von ihm gegebenen Aufſchlüſſe machen es begreiflich, warum das Miserere nicht genau ſo gedruckt iſt, wie es jetzt geſungen wird.

7) Wie viel der auf alter Tradition und dem ſorgfältigſten Studium beruhende Vortrag der päbſtlichen Sänger zu der Wirkung des Miserere beiträgt, weiß Jeder der den Aufführungen der Charwoche in der Sixtina beigewohnt hat.

Digitized by Google

ſo daß er ihn um ſeinen Namen fragte. Als er ihn erfahren, ſagte er erſtaunt: „Ei, ſind Sie der berühmte Knabe, von dem mir ſo Vieles geſchrieben worden iſt?“ unterhielt ſich freundlich mit ihm, lobte ſein Italiäniſch und radebrechte ſogar etwas Deutſch mit ihm.

Nachdem die kirchlichen Feſtlichkeiten vorüber waren, fingen ſie an ihre zwanzig Empfehlungsbriefe abzugeben und der Empfang von Seiten der vornehmen Familien, der Chigi, Barberini, Bracciano, Altemps, wie das Erſtaunen über Wolfgangs Leiſtungen war wie wir es ſchon kennen, nur meinte L. Mozart, je tiefer ſie in Italien hineinkämen, deſto lebhafter werde die Bewunderung. Eine Geſellſchaft, eine Akademie, in der Wolfgang ſich hören laſſen mußte, drängte die andere; daneben war er auch für ſich fleißig mit Componiren, wir wiſſen von einer Arie und einer Symphonie, die er hier ſchrieb[8], auch ſchickte er einen Contretanz nach Salzburg mit einer genauen Anweiſung für die Ausführung[9].

Am 8. Mai verließen ſie Rom, wo ihnen der Aufenthalt

---

8) André Verzeichn. 110. Die Arie (ebend. 66) Se ardire e speranza, welche Wolfgang (Beil. V, 10) erwähnt iſt aus Metaſtaſios Demofoonte (A. I sc. 13); ebenſo die ebenfalls in Rom im ſelben Jahr componirte Arie (André Verz. 67) Se tutti i mali miei (A. II, sc. 6).

9) „Wolfgang befindet ſich gut und ſchickt einen Contretanz. Er wünſcht daß Hr. Cyrillus Hofmann die Schritte dazu componiren möchte, und zwar möchte er, daß, wenn die zwei Violinen als Vorſänger ſpielen, auch nur zwei Perſonen vortanzen, und dann allezeit, ſo oft die Muſik mit allen Inſtrumenten eintritt, die ganze Compagnie zuſammentanze. Am ſchönſten wäre es, wenn es mit fünf Paaren getanzt würde. Das erſte Paar fängt das erſte Solo an, das zweite tanzt das zweite und ſo fort, weil fünf Solo und fünf Tutti ſind.“ Auch in den Briefen an die Schweſter iſt von der Tanzmuſik und dem verſchiedenen Charakter derſelben in Italien und Deutſchland öfter die Rede, ſowie er ſich auch neue Menuetten von Haydn ſchicken ließ (Beil. V, 8. 14. 26).

Digitized by Google

auch dadurch sehr angenehm gemacht worden war, daß sie eine Wohnung im Hause des auf einer Reise abwesenden päbstlichen Couriers Uslinghi erhalten hatten, in welcher sie, von dessen Frau und Tochter mit aller ersinnlichen Aufmerksamkeit behandelt, sich behaglich und wie heimisch fühlten. Die Reise nach Neapel machten sie in Gesellschaft von vier Augustinermönchen, was ihnen den Vortheil verschaffte Mittags und Nachts in den am Wege liegenden Klöstern gastliche Aufnahme zu finden, ja sogar an der Einkleidungsfeier einer Nonne als Gäste im Kloster Theil zu nehmen.

Neapel, wo sie von Mitte Mai bis Mitte Juni blieben, übte auch auf unsere Reisenden den unwiderstehlichen Zauber der reizenden Natur aus. Sie waren von Wien aus gut bei Hof empfohlen; die Königin Caroline, die Wolfgang erst kürzlich in Wien gesehen hatte, empfing sie aufs gnädigste und grüßte sie freundlich, so oft sie ihnen begegnete; zum Spielen bei Hofe kam es aber nicht, denn der König, obgleich nicht unmusikalisch, hatte bekanntlich für Nichts Interesse, das einige Bildung voraussetzte. Der allmächtige Minister Tanucci stellte ihnen seinen Haushofmeister zu Diensten um ihnen alle Seltenheiten zu zeigen. Der Adel folgte natürlich diesem Beispiel; unter den Gönnern Wolfgangs finden wir auch die alte Fürstin Belmonte, die Beschützerin Metastasios[10] und den Musikern interessant, weil der Tenorist Raff sie durch seinen Gesang von einer tiefen Melancholie geheilt hatte. Der Sammelplatz der Künstler und Gelehrten war das Haus des englischen Gesandten Will. Hamilton, mit dem Mozarts noch von London her bekannt waren. Seine Gemahlin galt für die beste Klavierspielerin in Neapel[11]; nicht ohne ein

10) Metastasio opp. post. III p. 258.

11) Dies bestätigt auch Burney Reise I S. 241. Uebrigens ist hier

Gefühl des Triumphs ſchreibt L. Mozart daß ſie gezittert habe, als ſie vor dem vierzehnjährigen Wolfgang ſpielen ſollte. Unter ſo günſtigen Umſtänden gelang es auch ein glänzend beſuchtes öffentliches Concert zu Stande zu bringen, das eine gute Einnahme lieferte, die ihnen doppelt willkommen war, da ſie eine längere Zeit hindurch keine Einnahme zu erwarten hatten. Charakteriſtiſch für die Neapolitaner iſt die Anecdote, daß als Wolfgang im Conservatorio alla pietà ſpielte, die Fertigkeit ſeiner linken Hand die Zuhörer auf den Gedanken brachte, in einem Ring den er an der Hand trug ſtecke ein Zauber; bis er ihn abzog und nun die Verwunderung wie der Beifall kein Ende nahm.

Auch für das muſikaliſche Intereſſe war die Zeit ihres Aufenthaltes in Neapel günſtig. Außer den vortrefflichen Vorſtellungen der komiſchen Oper im teatro nuovo begannen mit dem Namenstage des Königs am 30. Mai die Vorſtellungen der großen Oper in S. Carlo, für welche Jomelli, Caffaro und Ciccio di Majo engagirt waren; als erſte Sängerin glänzte die de Amicis, als erſter Sänger Aprile. Jomelli, der im Jahr 1768 aus Stuttgart nach Neapel zurückgekehrt war, verſuchte damals zuerſt mit der Oper Armida die Gunſt ſeiner Landsleute wiederzugewinnen[12]. Wolfgang fand ſie ſchön, aber zu geſchent und zu alt-

die erſte Gemahlin Hamiltons gemeint, nicht die berüchtigte Pantomime Lady Emma Hamilton.

12) Nur aus einem Verſehen kann Fétis die Aufführung der Armida ins Jahr 1771 ſetzen; auch den Demofoonte hörte Burney 4. Nov. 1770 (Reiſe 1 S. 252). Ueber dieſen ſchreibt L. Mozart am 22. Dec. 1770 von Mailand aus, daß „des Herrn Jomelli zweite Oper in Neapel jetzt ſo a terra gegangen iſt, daß man gar eine andere dafür einſetzen will. Dies iſt nun ein ſo berühmter Meiſter, aus dem die Italiäner einen ſo erſchrecklichen Lärm machen. Es war aber auch ein wenig närriſch, daß er in einem Jahre zwei Opern auf dem nämlichen Theater zu ſchreiben unternommen,

Digitized by Google

väteriſch für das Theater (Beil. V, 17). Das war wohl das allgemeine Urtheil im Publicum; es iſt bekannt, daß man in Neapel mit ſteigendem Unwillen über Jomellis Gelehrſamkeit und Herbigkeit ſeine Opern aufnahm und die dritte Ifigenia in Aulide durchfallen ließ. Perſönlich fanden ſie Jomelli, was man ihm nicht immer nachrühmte, höflich und freundlich. Bei ihm lernten ſie auch den Impreſario Amadori kennen, der Wolfgang eine scrittura für S. Carlo anbot, was aber wegen der für Mailand bereits übernommenen Oper ſo wenig angenommen werden konnte als ähnliche Anerbietungen, die man ihm auch ſchon in Bologna und Rom gemacht hatte.

Am 25. Juni fuhren ſie mit Extrapoſt nach Rom zurück. Unterwegs wurde durch die Schuld eines brutalen Poſtillions der Wagen umgeworfen; Leopold rettete ſeinen Sohn vor der Gefahr hinauszuſtürzen, er ſelbſt trug eine nicht unerhebliche Beſchädigung davon. Von der anſtrengenden Reiſe — ſie fuhren ohne ſich unterwegs auszuruhen in ſieben und zwanzig Stunden nach Rom — war Wolfgang ſo ermüdet daß er, nachdem er kaum ein wenig gegeſſen hatte, auf dem Stuhl feſt einſchlief und vom Vater entkleidet und ins Bett gebracht werden mußte ohne daß er aufwachte.

Der Aufenthalt in Rom, wo ſie die Girandola, die Erleuchtung der Peterskirche, die Ueberreichung des neapolitaniſchen Tributs und ähnliche Herrlichkeiten bewunderten, brachte Wolfgang eine neue Auszeichnung, indem der Pabſt ihm in einer Audienz am 8. Juli das Ordenskreuz vom goldenen Sporn verlieh, „das nämliche was Gluck hat“, wie der

---

um ſo mehr, als er hat merken müſſen, daß ſeine erſte Oper keinen großen Beifall hatte.“

Vater nicht ohne Stolz meldet[13]. „Du kannſt Dir einbilden wie ich lache“ ſchreibt er „wenn ich allezeit zu ihm Signor Cavaliere ſagen höre.“ Auf Wolfgang machte dieſe Ehre offenbar keinen großen Eindruck; zwar ſchrieb er in den nächſten Jahren auf ſeine Compoſitionen gewöhnlich «Del Sign. Cavaliere W. A. Mozart», auch trug er auf ſeiner Reiſe nach Paris in Augsburg dem Rath ſeines Vaters gemäß das Kreuz — nicht ohne Unannehmlichkeit, wie wir ſehen werden —, allein ſpäter ließ er es ganz fallen und man hat nie vom Ritter Mozart gehört. Es iſt charakteriſtiſch daß Gluck, der daſſelbe Kreuz trug, auf ſeinen Charakter als Ritter hielt. Er hatte auch darin Aehnlichkeit mit Klopſtock, daß er die höhere Miſſion des ſchaffenden Künſtlers auch äußerlich anerkannt wiſſen wollte; und da Fürſten und Adliche derzeit im Weſentlichen das Publicum bildeten mit dem die Künſtler verkehrten, ſetzte er Werth darauf zum Trotz der Kluft, welche Adliche und Bürgerliche ſchied, nicht nur ihnen den Stolz des Künſtlers zu beweiſen ſondern wie ſie als vornehmer Herr zu leben. Mozart fehlte es weder als Mann noch als Künſtler an Selbſtgefühl — wir werden ſehen daß er es bei mehr als einer Prüfung bewährte —, aber um irgendwelche Prä-

13) Dittersdorf, der es auch erhielt, handelt genauer davon in ſeiner Selbſtbiographie S. 84 f.: „Dieſer Orden wird in Rom ausgetheilt und die Mitglieder deſſelben führen den Titel Comites Palatini Romani. Sie erhalten ein auf Pergament geſchriebenes und durch ein großes Inſiegel beſtätigtes Diplom. Auch genießen ſie in Rom, wie in allen päbſtlichen Staaten alle Freiheiten des Adels und können frei und ungehindert in den päbſtlichen Palaſt eintreten, haben auch daſelbſt den Rang, den an anderen regierenden Höfen die Kammerherren haben. Ihr Ordenszeichen iſt ein gelb emaillirtes in Gold gefaßtes Kreuz in Geſtalt wie das der Malteſer-Ritter. Sie tragen daſſelbe ſowie jene um den Hals an einem ponceaufarbenen Bande, auch etwas kleiner und manchmal ganz von Gold an einem rothen Bande im Knopfloch an der Bruſt.“

Digitized by Google

tenſion an äußere Stellung zu machen war er zu einfach und zu ſehr Muſiker.

Am 10. Juli verließen ſie Rom, und reiſten über Cività Caſtellana, wo Wolfgang die Orgel ſpielte, Loretto und Sinigaglia nach Bologna. Hier langten ſie am 20. Juli an, mit der Abſicht ſo lange einen ruhigen Aufenthalt zu nehmen bis Wolfgangs Anweſenheit in Mailand zum Vollenden und Einſtudiren der Oper nöthig ſein würde. Auf die freundliche Einladung des Grafen Pallavicini brachten ſie den heißen Monat Auguſt als ſeine Gäſte auf einem Landgut in der Nähe von Bologna ſehr bequem und angenehm zu. In der Stadt verkehrten ſie beſonders mit dem Padre Martini ſehr viel[14] und es iſt wohl anzunehmen, daß die Rückſicht auf dieſen Verkehr und den guten Eindruck den es machen würde, wenn Wolfgang unter ſeinen Augen längere Zeit arbeitete, einigen Einfluß auf die Wahl dieſes Aufenthaltsortes ge-

14) „Meine Violinſchule hat Pater Martino jetzt durch Euch erhalten. Wir ſind die beſten Freunde zuſammen. Jetzt iſt der zweite Theil ſeines Werkes fertig. Ich bringe beide Theile nach Hauſe. Wir ſind täglich bei ihm und halten muſikaliſch-hiſtoriſche Unterredungen." (Brief 6. Oct. 1770.) Das Zeugniß welches er Wolfgang ausſtellte, lautet ſo:

Bologna li 12 Oct. 1770.

Attesto io infra scritto, come avendo avuto sotto degli occhi alcuni composizioni musicali di vario stile, e avendo più volte ascoltato suonare il Cembalo, il Violino, e cantare il Sign. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, Maestro di Musica della Camera di Sua Altezza l'Eccelso Principe Arcivescovo Salisb. in età di anni circa 14, con mia singolare ammirazione e l'ho ritrovato versatissimo in ognuna delle accennate qualità di Musica, avendo fatta la prova sopra tutto nel suono di Cembalo con dargli varj soggetti all' improvviso, il quali con tutta maestria ha condotti con qualunque condizione, che richiede l'Arte. In fedi di che ho scritta e sottoscritta la presente di mia mano.

F. Giambatista Martini
minor Conventuale.

Digitized by Google

habt hat. Wolfgang war denn auch fleißig im Componiren; er ſchreibt ſeiner Schweſter von vier italiäniſchen Symphonien, fünf bis ſechs Arien und einer Mottette, die er geſchrieben habe[15], und Ende September fing er auch an die Recitative ſeiner Oper zu machen. Während dieſes Aufenthalts machten ſie auch die Bekanntſchaft des derzeit berühmten Operncomponiſten Misliweczeck[16], welcher dort ein Oratorium für Padua vollendete um dann nach Böhmen zurückzukehren[17]. „Er iſt ein Ehrenmann“ ſchreibt L. Mozart „und wir haben vollkommne Freundſchaft mit einander gemacht.“ Wolfgang ſollte aber Bologna nicht verlaſſen ohne noch einer beſonderen Ehre gewürdigt zu werden.

Die im Jahr 1666 geſtiftete accademia filarmonica in Bologna, deren feierliche Aufführung ſie am 13. Auguſt mit

---

15) Unter dem Mozartſchen Nachlaß bei André (Verzeichn. 9) befindet ſich ein dreiſtimmiges Miserere für Alt, Tener und Baß mit beziffertem Continuo das die Ueberſchrift del Sigr. Caval. W. A. Mozart in Bologna 1770 trägt. Es iſt offenbar unter dem Einfluß des in Rom gehörten ſixtiniſchen Miserere geſchrieben, meiſt harmoniſch, mit einzelnen kleinen imitatoriſchen Eintritten, einfach und recht ſchön. Die drei letzten Sätze Quoniam, Benigne, Tunc acceptabis ſind aber von anderer Hand auf einem Blatt verſchiedenen Papiers geſchrieben und offenbar auch nicht von Mozart componirt; der Satz iſt herber und einfacher. Es wäre wohl denkbar daß dieſe Blätter eine Frucht und ein Andenken des muſikaliſchen Verkehrs mit Padre Martini ſind.

16) Joſeph Misliweczeck, der Sohn eines Müllers in der Nähe von Prag, wurde 1737 geboren. Nach dem Tode ſeines Vaters widmete er ſich der Muſik und ging, nachdem er ſeine Studien in Prag gemacht hatte, nach Italien, wo er, beſonders in Neapel, mit ſeinen Opern Glück machte und gewöhnlich il Boemo genannt wurde. Er ſtarb 1781 in Rom.

17) Burney traf ihn im Jahr 1772, da er eben aus Italien zurückgekehrt war, in Wien (Reiſe II S. 271).

Digitized by Google

angehört hatten [18], beſchloß Wolfgang nach abgehaltener Prüfung unter ihre Mitglieder aufzunehmen [19]. Leopold beſchreibt uns den Vorgang folgendermaßen. „Wolfgang mußte den 9. October Nachmittags um vier Uhr im akademiſchen Saal erſcheinen. Da gab ihm der Princeps academiae und die zwei Cenſoren (die alle alte Kapellmeiſter ſind) in Gegenwart aller Mitglieder eine Antiphona aus dem Antiphonarium vor, die er in einem Nebenzimmer, wohin ihn der Pedell führte und die Thüre zuſchloß, vierſtimmig ſetzen mußte. Nachdem er ſie fertig hatte, wurde ſie von den Cenſoren und allen Kapellmeiſtern und Compoſitoren unterſucht und votirt durch ſchwarze und weiße Kugeln. Da nun alle Kugeln weiß waren, ſo wurde er gerufen. Alle klatſchten bei ſeinem Eintritt mit den Händen und wünſchten ihm Glück, nachdem ihm vorher der Princeps im Namen der Geſellſchaft die Aufnahme angekündigt hatte. Er bedankte ſich und damit war es vorbei.

18) Burney, der ebenfalls zugegen war, beſchreibt die Feierlichkeit ausführlich (Reiſe I S. 166 ff.). Die einzelnen Sätze der Meſſe wie der Veſper waren von Mitgliedern der Geſellſchaft componirt, deren jeder ſeine Compoſition dirigirte, im Ganzen zehn. Er fügt dann hinzu (a. a. O. S. 170): „Ich muß meinen muſikaliſchen Leſern nicht verſchweigen, daß ich bei dieſen Muſiken Herrn Mozart und ſeinen Sohn, den kleinen Deutſchen gefunden habe, deſſen frühzeitige und ſtets übernatürliche Talente uns vor einigen Jahren zu London in Erſtaunen ſetzten, als er kaum über ſeine Kinderjahre hinaus war. Seit ſeiner Ankunft in Italien iſt er zu Rom und Neapel ſehr bewundert worden."

19) Es war dies ein gewiſſes Ehrenzeugniß, welches ausgezeichneten Componiſten gern ausgeſtellt wurde; auch war es für Kirchencomponiſten nicht ohne Bedeutung, da Benedict XIV in einer Bulle vom Jahr 1749 der philharmoniſchen Geſellſchaft eine Art von Oberaufſicht gegeben hatte, ſo daß nur von derſelben anerkannte Mitglieder Kapellmeiſter an Kirchen in Bologna werden konnten, und an anderen Kirchen des päbſtlichen Gebietes vertrat dieſe Mitgliedſchaft die Stelle jeder Prüfung; vgl. Gretry Mém. I p. 91. Das Breve findet ſich bei Teguetti Discorso sui progressi della musica. Bologne 1818.

Digitized by Google

Ich war unterdeſſen mit meinem Begleiter auf einer anderen Seite des Saales eingeſperrt in der akademiſchen Bibliothek. Alle wunderten ſich daß er es ſo geſchwind fertig hatte, da Manche drei Stunden mit einer Antiphona von drei Zeilen zugebracht haben. Du mußt aber wiſſen daß es nichts Leichtes iſt, indem dieſe Art der Compoſition viele Sachen ausſchließt, die man nicht darin machen darf, wie man ihm vorhergeſagt hatte[20]. Er hatte es in einer halben Stunde fertig. Das Patent brachte uns der Pedell ins Haus“[21].

6.

Am 18ten October kamen ſie in Mailand an, und nun ging es mit Macht an die Vollendung der Oper. Dies war

---

20) S. Beilage VII.

21) Das Patent lautet:

Princeps caeterique academici philharmonici omnibus et singulis praesentes litteras lecturis felicitatem.

Quamvis ipsa virtus sibi suisque sectatoribus gloriosum comparet nomen, attamen pro maiori eiusdem maiestate publicam in notitiam decuit propagari. Hinc est quod huiusce nostrae philharmonicae academiae existimationi et incremento consulere singulorumque academicorum scientiam et profectum patefacere intendentes testamur Domin. Wolfgangum Amadeum Mozart e Salisburgo sub die 9 Mensis Octobris anni 1770 inter academiae nostrae magistros compositores adscriptum fuisse. Tanti igitur coacademici virtutem et merita perenni benevolentiae monumento prosequentes hasce patentes litteras subscriptas nostrique consessus sigillo impresso obsignatas dedimus.

Bononiae ex nostra residentia die 10 mensis Octobris anni 1770

Princeps Petronius Lanzi.

Aloysius Xav. Ferri a secretis.

Registr. in libro Campl. G. pag. 147.

Camplonerius

Cajetanus Croci.

Digitized by Google

Mitridate, rè di Ponto, opera seria in 3 Akten, gedichtet von Vittorio Amadeo Cigna-Santi aus Turin, wo sie auch bereits im Jahr 1767 mit der Musik von Gasparini[1] aufgeführt worden war.

Zunächst waren die Recitative fertig zu machen und dies geschah mit einem Eifer daß Wolfgang sich gegen seine Mutter entschuldigt, er könne nicht viel schreiben, „denn die Finger thun sehr weh von so vielem Recitativschreiben" (Beil. V, 29). Die eigentlichen Musikstücke, die Arien und was etwa von Ensembles vorkam, pflegte man erst nach genauer Uebereinkunft mit den Sängern und Sängerinnen, wie es für ihre Stimmmittel und ihre individuelle Bildung und Richtung angemessen war zu schreiben. Das Publicum legte damals, wie in Wahrheit zum großen Theil auch jetzt noch, auf die virtuosenhafte Ausführung mehr Werth als auf die Composition und der Componist suchte daher für diese das Möglichste zu thun. Wenn er für große Gesangskünstler schrieb und ihnen Gelegenheit bot ihre Kunst zu entwickeln, war er ihres Beifalls und Eifers gewiß und hatte darin die sicherste Gewähr für das Gelingen und die gute Aufnahme seiner Oper. War er seiner eigenen Eingebung gefolgt und dem Sänger gefiel nicht, was er für ihn geschrieben hatte, so hatte er die Wahl entweder nach der Angabe des Sängers umzuarbeiten oder den meistens ungleichen Kampf mit diesem aufzunehmen, der entweder seine Musik vor dem Publicum fallen ließ oder wohl gar eigenmächtig fremde an deren Stelle setzte. Kein Wunder daher, wenn die meisten Componisten, welche nicht den Stolz und die Energie eines Händel besaßen, es vorzogen sich mit den Sängern ins Vernehmen zu setzen, und

1) Don Quirico Gasparini war Kapellmeister in Turin (Burney Reise I S. 42), als Violoncellist und Kirchencomponist bekannt.

Digitized by Google

ihnen „das Kleid recht an den Leib zu meſſen“[2]. Beſaß der Componiſt ein wirklich bedeutendes, eigenthümliches Talent und Einſicht in die Kunſt, ſo war bei einer ſolchen Vereinbarung weniger Nachtheil zu befürchten, als wenn die Compoſitionen der Willkühr der Sänger überlaſſen blieben, die ſich um ſo größere Freiheit nahmen, je weniger ſie befragt waren. Allein die Gefahr einer unwürdigen Unterordnung der künſtleriſchen Production unter die momentanen Anforderungen der Virtuoſität lag allzunahe, und daß ſie nicht vermieden wurde lehrt die Geſchichte der Oper. Heutzutage haben ſich wenigſtens in Deutſchland die Componiſten von den Sängern emancipirt; nur haben ſie meiſtens, indem ſie aufhörten für die Sänger und Sängerinnen zu ſchreiben, auch aufgehört für den Geſang zu ſchreiben: der Gewinn für die Kunſt iſt mehr als zweifelhaft.

Wolfgang, der bei ſo manchen Schwierigkeiten und Cabalen, die er zu überwinden hatte, nicht daran dachte es auch noch mit den Sängern zu verderben, ſuchte es ihnen vielmehr recht zu machen, wie er nur konnte. Sie erſchwerten es ihm ſchon dadurch, daß ſie ſo ſpät als möglich in Mailand eintrafen und ihm alſo möglichſt wenig Zeit zum Componiren ließen. Zwar wachte der Vater daß Wolfgang, ſo lange es irgend ging, ſeine Kräfte ſchonte und namentlich nicht ohne

2) Auch Gluck, dem man Nachgiebigkeit für die Virtuoſenwirthſchaft nicht verwerfen kann, ſchrieb an Dalberg, da er für München die Oper Cora componiren ſollte, im Jahr 1777: „In Betreff der muſikaliſchen Bearbeitung gedachten Gedichtes kommt es darauf an, — von den Talenten der dazu beſtimmten Sänger und von der Eigenſchaft ihrer Stimmen vollſtändig unterrichtet zu ſein“; und ſpäter 1780: «J'ai lû avec plaisir l'opéra que Vous avez bien voulu me communiquer, mais comme je ne connois point les Sujets qui pourroient l'exécuter, je ne saurois me charger d'y composer la musique.»

Digitized by Google

die größte Noth nach dem Eſſen ſchriebe, wo er gewöhnlich mit ihm ſpatzieren ging. Allein die geiſtige Anſpannung, die fortwährende Beſchäftigung mit dem ernſthaften Gegenſtande machten den Knaben ſo ernſt geſtimmt, daß Leopold die Freunde in Salzburg bat ein gutes Werk zu thun und ihm heitere und ſpaßhafte Briefe zu ſchreiben um ihn zu zerſtreuen. Dabei fehlte es natürlich nicht an dem unvermeidlichen Verdruß, den ein jeder Kapellmeiſter, zumal ein fremder und ſo junger, von der „Virtuoſen-Canaille“ auszuſtehen hat, allein der Vater, der dieſe Verdrießlichkeiten wohl ſchwerer empfand als der Sohn[3], verlor darüber die Zuverſicht nicht und meinte ſie würden ſich auch dadurch „glücklich durchbeißen, wie der Hanswurſt durch den Dreckberg.“

Zuerſt traf die Primadonna Antonia Bernasconi[4] — ſtatt der Gabrielli — ein und durch ſie verſuchte die Cabale den jungen Componiſten zu ſtürzen. Ein unbekannt gebliebener Gegner Wolfgangs ſuchte ſie zu bereden, die von dieſem componirten Arien nebſt dem Duett zurückzuweiſen und anſtatt deſſen die Compoſitionen derſelben von Gasparini, welche er ihr brachte, einzulegen. Allein die Bernasconi, welche vielleicht als geborne Deutſche für ihren Landsmann

3) Wolfgang ermahnt, während er an der Oper arbeitet, wiederholt Mutter und Schweſter fleißig zu beten daß die Oper gut gehen möge, „daß wir dann glücklich wieder beiſammen ſein können“ (Beil. V, 29. 30. 31).

4) Antonia Wagele war aus Stuttgart gebürtig, Tochter eines Kammerdieners des Herzogs von Würtemberg. Ihre Mutter heirathete 1747 in zweiter Ehe den Componiſten Andrea Bernasconi, welcher 1754 Kapellmeiſter in München wurde und dort 1784 ſtarb. Er bildete ſeine Stieftochter, die ſeinen Namen führte, zur Sängerin aus. Sie trat, wie wir ſahen (S. 87 f.) in Wien 1767 als Alceſte auf und zeigte ſich als große Sängerin und Schauſpielerin. So charakteriſirt ſie Sonnenfels geſ. Schr. V S. 148. (Hiller wöchentl. Nachr. III S. 134 ff.)

Digitized by Google

ein regeres Intereſſe hatte, wies dieſen ehrloſen Antrag ab. Sie konnte es um ſo eher, als ſie in der That mit den von Wolfgang für ſie componirten Arien ebenſo zufrieden war als der Maeſtro Lampugnani[5], der ſie ihr einſtudirte und die Compoſitionen nicht genug zu loben wußte. Der Tenoriſt Guglielmo d'Ettore ſcheint mehr Neigung gehabt zu haben ſich auf Intriguen gegen den jungen Maeſtro einzulaſſen; wenigſtens ſchreibt L. Mozart ſpäter (29. April 1778) an ſeinen Sohn, der ſich über die Gegner beklagte, die er in Paris fand: „Denke nur auf Italien, auf deine erſte Opera, auf d'Ettore zurück — man muß ſich durchſchlagen“[6]. Am ſpäteſten ſtellte ſich der Primo uomo ein, nicht Manzuoli — die mit ihm angeknüpften Verhandlungen (S. 198) müſſen ſich zerſchlagen haben —, ſondern Santorini, der zuletzt in Turin geſungen hatte; erſt am 1. December kam er in Mailand an, und am 26. December war die Aufführung.

Die Proben begannen unter günſtigen Umſtänden; ſelbſt der Copiſt hatte ſeine Sachen ſo gut gemacht, daß in den Recitativproben ſich nur ein Fehler gefunden hatte, und die Sänger bewährten ſich in denſelben als vortrefflich. Am 17. December war die erſte Probe mit vollem ſtarkbeſetztem Or-

5) Giambattiſta Lampugnani (geb. 1706 geſt. 1772), ein fruchtbarer Opern- und Kirchencompoſiſt, lebte damals in Mailand als ein berühmter Geſanglehrer, ſpielte in der Oper den erſten Flügel, wenn die Componiſten nicht zugegen waren, und ſetzte die pasticci zuſammen, als ein zur Ruhe geſetzter Componiſt (Burney Reiſe I S. 71 f.). Er hat nach Arteaga (rivoluz. c. 13 II p. 257 oder II S. 222 der Ueb.) beſonders auf die Erweiterung der Inſtrumental-Begleitung Sorgfalt gewandt.

6) Er war ebenfalls Cavaliere, ſtand in churbaieriſchen Dienſten und hatte die letzte stagione mit großem Beifall in Padua geſungen (Burney Reiſe I S. 96). Im Jahr 1771 trat er in Würtembergiſche Dienſte, ſtarb aber gleich darauf.

Digitized by Google

cheſter[7] im Redoutenſaal, zwei Tage darauf die zweite im Theater; ſie entſchieden bereits vollſtändig zu Gunſten der neuen Oper. „Bevor die erſte Probe mit dem kleinen Orcheſter gemacht wurde", ſchreibt L. Mozart „hat es nicht an Leuten gefehlt, welche mit ſatyriſcher Zunge die Muſik ſchon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeſchrieen, und ſo zu ſagen prophezeiet, da ſie behaupteten, daß es unmöglich wäre, daß ein ſo junger Knabe, und noch dazu ein Deutſcher[8], eine italiäniſche Oper ſchreiben könnte, und daß er, ob ſie ihn gleich als einen großen Virtuoſen erkannten, doch das zum Theater nöthige Chiaro ed oscuro unmöglich verſtehen und einſehen könnte. Alle dieſe Leute ſind nun von dem Abend der erſten kleinen Probe an verſtummt und reden nicht eine Silbe mehr. Der Copiſt iſt ganz voll Vergnügen, welches in Italien eine gute Vorbedeutung iſt, indem, wenn die Muſik gut ausfällt, der Copiſt manchmal durch Verſchickung und Verkaufung der Arien mehr Geld gewinnt als der Kapellmeiſter für die Compoſition hat[9]! Die Sängerin-

7) Es beſtand nach L. Mozarts Angabe aus 14 Prim- und ebenſovielen Second-Violinen, 2 Klavieren, 6 Contrabäſſen, 6 Violoncellen, 2 Fagotten, 6 Violen, 2 Oboen und 2 Flautraverſi, „welche wo keine Flauti dabei ſind allezeit mit 4 Oboen ſpielen", 4 Corni di caccia und 2 Clarini, folglich in 60 Perſonen.

8) Haſſe und Naumann waren jung und unbekannt nach Italien gekommen und hatten dort unter berühmten italiäniſchen Meiſtern ihre Schule gemacht ehe ſie mit Opern hervortraten; ſie konnten alſo für eingebürgert gelten, Mozart war allein in Deutſchland gebildet. Charakteriſtiſch iſt die Anecdote bei Dittersdorf (Selbſtbiogr. S. 111 f.) über deſſen Violinſpiel ein Bologneſe ausrief: Come è mai possibile, che una tartaruga tedesca possa arrivare a tale perfezione! Ob die allgemeine Meinung heutzutage weſentlich verändert iſt?

9) Die Partitur mußte bei ihrer Abreiſe noch in Mailand bleiben, weil der Copiſt Beſtellungen auf fünf vollſtändige Abſchriften hatte, eine für

nen und Sänger ſind ſehr zufrieden und völlig vergnügt, abſonderlich die Primadonna und Primouomo wegen des Duetts voller Freude“ [10]. Auch die professori (Inſtrumentaliſten) im Orcheſter waren zufrieden, und erklärten die Muſik ſei klar, deutlich und leicht zu ſpielen; der Vater, der auch noch Ohren zu haben glaubte, wenn ſie auch vielleicht etwas partheiiſch ſeien, und genau Acht gab, war guten Muths. Ihre Freunde waren eben ſo heiter als die Neider ſtumm waren, die bedeutendſten Muſiker Fioroni, Sammartini, Lampugnani, Piazza Colombo erklärten ſich entſchieden für die neue Oper. Unter dieſen Umſtänden konnten ſie, obgleich die erſte Oper der Stagione in der Regel am wenigſten Beachtung fand [11], der Aufführung mit Ruhe entgegenſehen.

Am 26. December hatte ſie unter Wolfgangs Leitung [12] Statt und der Erfolg übertraf noch die Erwartung; die Oper fand allgemeinen außerordentlichen Beifall. Nach allen Arien, einige wenige der Nebenperſonen ausgenommen, erfolgte ein erſtaunliches Händeklatſchen und der Ruf evviva il Maestro! evviva il Maestrino! Ja es wurde gegen alle Gewohnheit

---

die Impresa, zwei nach Wien, eine für die Herzogin von Parma, eine nach Liſſabon; die einzelnen Arien ungerechnet.

10) „Der Primouomo ſagte, daß, wenn dieſes Duett nicht gefalle, er ſich noch einmal wolle beſchnäzeln laſſen.“

11) Es war üblich in jeder Stagione (Saiſon) drei neue Opern aufzuführen, von denen die zweite als die wichtigſte angeſehen wurde, weil ihre Aufführung in die belebteſte Zeit fiel und am meiſten Beachtung fand; es war daher eine Ehre für den Componiſten, wenn man ihm die zweite Oper antrug.

12) In den erſten drei Aufführungen dirigirte Wolfgang am erſten Klavier, Lampugnani ſpielte das zweite; von da an dirigirte Lampugnani, und Melchior Chieſa war am zweiten Klavier.

Digitized by Google

einer erſten Aufführung[13] eine Arie der Primadonna wiederholt. In der zweiten Aufführung ſteigerte ſich der Beifall, zwei Arien wurden wiederholt und auch das Duett verlangte man Dacapo; allein da es ein Donnerſtag war und in den Freitag (Faſttag) hineinging, die Meiſten aber noch zu Hauſe eſſen wollten, mußte man ſich kurz faſſen und die Vorſtellung dauerte mit den nach jedem Act eingelegten Balletten ſechs ſtarke Stunden. Die Oper ging in der That alle stelle und wurde zwanzigmal bei vollem Theater und ſtets gleichem Beifall wiederholt[14]. Wolfgang erhielt im Publicum den Namen des Cavaliere filarmonico, den die Accademia filarmonica zu Verona gewiſſermaßen beſtätigte, indem ſie ihn am 5. Januar 1771 als ihren Kapellmeiſter unter ihre Mitglieder aufnahm[15].

---

13) Bei der erſten Aufführung wird auch in neuerer Zeit in Italien das Schickſal einer Oper und der einzelnen Nummern feſtgeſtellt. Mit einer geſpannten Aufmerkſamkeit, die ſehr gegen die gewöhnliche geräuſchvolle Gleichgültigkeit des Opernpublicums abſticht, folgt man jedem einzelnen Muſikſtück; jedes bekommt ſeine Cenſur. In der Regel bleibt es während der Stagione bei dieſer Entſcheidung; was am erſten Abend lebhaften Beifall gefunden hat, wird auch ſpäter mit Entzücken angehört, das Uebrige unter der Converſation des Publicums begraben.

14) Die Mailänder Zeitung vom 2. Januar brachte folgenden Artikel über die Oper: Mercoledì scorso si è riaperto questo Regio Ducal Teatro colla rappresentazione del Dramma intitolato: il Mitridate, Rè di Ponto, che ha incontrata la pubblica soddisfazione si per il buon gusto delle decorazioni, quanto per l'eccellenza della musica ed abilità degli attori. Alcune arie cantate dalla Signora Antonia Bernasconi esprimono vivamente le passioni e toccino il cuore. Il giovine maestro di cappella, che non oltrepassa l'età d'anni quindeci, studia il bello della natura e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie musicali.

15) Das Diplom lautete:

Cop tratta dal Protocollo dell' Archivio dell' Accademia Filar-

Digitized by Google

Nachdem am 5. Januar noch eine Akademie beim Grafen Firmian geweſen war, in welcher dem Wolfgang ein neues

---

monica di Verona con l'assistenza de' Padri Gravissimi. Foglio Eee pag. 31. 1771. 5 Gennajo.

Il giorno delli 5 del mese di Gennajo 1771 convocata la Magnifica Accademia Filarmonica di Verona con l'assistenza de' Padri Gravissimi.

Espose il Sign. Conte Murari Bia, Governatore, essere antico istituto di questa Accademia di procacciarsi l'onore delle persone virtuose, acciocchè delle loro distinte virtù ridondi sempre più lustro e decoro alla stessa Accademia, così essendo bastantemente note le prerogative distinte, delle quali va adorno il portentoso giovane Sign. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, maestro de' Concerti di S. A. Rev^ma^ l' Arcivescovo Principe di Salisburgo, Cavaliere dello speron d'oro condecorato dal Regnante Sommo Pontefice, che si degnò udirlo ed applaudire al merito di esso giovane: e veramente può decantarsi per un prodigio de' più distinti nella professione di musica, e lo puo accertare questa nostra città di Verona mentre in que' pocchi giorni, che vi si trattenne, diede prove tali del suo valore nel suonare il clavicembalo, in più incontri all' improviso le cose più difficoltose con tale prontezza e leggiadria riducendo sul fatto in ottima musica à più istromenti alcuni tratti poetici che gli furono esibiti con istupore de' più intendenti in tale arte. E questa nostra Accademia Filarmonica può fare le più veridiche sincere attestazioni del merito imparreggiabile di questo giovane, il quale nella sala dell' Accademia in Gennaro dell' anno scorso alla presenza di dame e cavalieri e della pubblica rappresentanza colli musicali stromenti sostenne con somma maestria e ammirazione e sorpresa di tutta quella nobile adunanza i maggiori cimenti. E ciò oltre le moltiplici notizie avute da più parti dell' Italia, dove si è fatto sentire questo ammirabile giovane da primi professori e dilettanti di musica riportandone da tutti encomj ed applausi. In somma questo insigne talento promette sempre più avanzamenti ammirevoli da far istupire tutti quelli che l'avranno ad udire in progresso poichè in età così fresca il suo raro ingegno è pervenuto a tal grado di sapere che ormai avvanza e supera i più valorosi intendenti di musica.

Digitized by Google

ſchönes und ſchweres Concert zum Spielen vorgelegt worden war, unternahmen ſie einen Abſtecher nach Turin, wo ſie eine prächtige Oper ſahen. Am 31. Januar waren ſie wieder in Mailand[16] und reiſten nach kurzem Aufenthalt nach Venedig, wo ſie am Faſchingmontag ankamen. Hier genoſſen ſie die Freuden eines venetianiſchen Carnevals. Da ſie bald bei der ganzen Nobilität eingeführt waren, ſtanden ihnen jederzeit herrſchaftliche Gondeln zu Dienſten um ſich auf den Lagunen ſchaukeln zu laſſen; eine Geſellſchaft drängte die andere, jeden Abend konnten ſie in der Oper oder an einem Beluſtigungsorte zubringen; eine Akademie die ſie gaben fiel glänzend aus.

Auf der Rückreiſe hielten ſie ſich einen Tag in Padua auf, beſuchten die muſikaliſchen Notabilitäten Vallotti[17] und

---

Perciò sarebbe di gran vantaggio a questa nostra Accademia la quale nella Musica, Poesia e Belle Lettere ha sempre avuto nome da per tutto fra le più segnalate e distinte, che questo insigne giovane fosse ascritto Maestro di Cappella dell' Accademia Filarmonica, sperando che da lui sarà aggradita questa dimostrazione di stima.

Proposto in Accademia si decorosa proposizione e discorsa con erudita facondia dagli Accademici restò universalmente acclamata, e per conseguenza descritto il Sign. Amadeo Wolfgango Mozart Maestro di Cappella della Magnifica Accademia Filarmonica di Verona.

16) Von Mailand berichtet L. Mozart ein muſikaliſches Ereigniß, das ihm zumal in Italien faſt unglaublich erſcheint. „Wir hörten auf der Gaſſe zwei Arme, Mann und Weib, mit einander ſingen und ſie ſangen Alles in Quinten, ſo daß keine Note fehlte. Das habe ich in Deutſchland nicht gehört. In der Ferne glaubte ich, es wären zwei Perſonen, die jede ein beſonderes Lied ſängen. Da wir näher kamen, fanden wir, daß es ein ſchönes Duett in puren Quinten war.“ Ulibicheff erkennt darin die im Volk lebendig gebliebene Tradition des zwölften Jahrhunderts; mir ſcheint dieſe Ehrenrettung zweier unmuſikaliſcher Bettler zu gelehrt.

17) Franc. Ant. Vallotti, geb. 1697 in Vercelli, trat in den Franziskanerorden und widmete ſich der Muſik; er wurde 1728 Organiſt an der

Ferrandini[18] — Tartini war im Jahr vorher geſtorben —, und Wolfgang ließ ſich auch auf der trefflichen Orgel in Sta Giuſtina hören. Hier wurde ihm auch der Auftrag ertheilt ein Oratorium zu ſchreiben, wahrſcheinlich La Betulia liberata, worauf wir noch zurückkommen werden. In Vicenza wurden ſie vom Biſchof, der aus dem Hauſe Cornero war und ihre Bekanntſchaft in Venedig gemacht hatte, einige Tage zurückgehalten; auch in Verona, wo ſie bei ihrem alten Freunde Luggiati wohnten, mußten ſie wieder mehrere Tage verweilen. Ende März 1771 trafen ſie wieder in Salzburg ein.

7.

Bereichert mit Erfahrungen für ſeine Kunſt wie für das Leben und mit außerordentlichen Ehren überhäuft kam Wolfgang wieder heim, reifer und fertiger, aber ſo unſchuldig und beſcheiden, ſo kindlichen Sinnes als er fortgegangen war. Der nächſte Erfolg des großen Beifalls, welchen die Oper gefunden hatte, war ein neuer Contract mit der Impresa in Mailand für die erſte Oper im Carneval 1773, — deren Honorar auf 130 gigliati erhöhet wurde —, den ſie noch wäh-

---

Kirche St. Antonio und ſtarb als ſolcher 1780. Er war der erſte Orgelſpieler Italiens, ein ungemein fruchtbarer Kirchencomponiſt und galt für den bedeutendſten Theoretiker und Centrapunktiſten neben Padre Martini. Burney rühmt ihn ebenfalls als einen Mann vom liebenswürdigſten Charakter (Reiſe I S. 94 ff.).

18) Giov. Ferrandini, aus Venedig, kam frühzeitig nach München und wurde dort Kapellmeiſter, Truchſeß und geheimer Rath, componirte auch eine Reihe von Opern für die dortige Bühne. Er lebte gewöhnlich mit ſeiner Familie in Padua und machte dort ein anſehnliches Haus (Meißner Biographie Naumanns I S. 111 ff.). Er ſtarb hochbejahrt in München 1793.

Digitized by Google

rend ihres Aufenthalts in Mailand abgeſchloſſen hatten[1]. Und kaum in Salzburg angekommen erhielten ſie, wie es ihnen ſchon angedeutet worden war, ein Schreiben vom Grafen Firmian, welcher im Namen der Kaiſerin Maria Thereſia Wolfgang beauftragte zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzeſſin Maria Ricciarda Beatrice, Tochter des Erbprinzen Ercole Rainaldo von Modena, eine theatraliſche Serenata zu componiren. Die Vermählung ſollte im October des Jahrs 1771 Statt finden, vorausſichtlich war alſo der Aufenthalt in Salzburg nicht von langer Dauer. Ungenutzt wird er dieſe Zeit für ſeine muſikaliſche Fortbildung nicht gelaſſen haben; beſtimmt nachweisbar ſind nur eine Litanei und ein Regina coeli, welche er im Mai und eine Symphonie, welche er im Juli dieſes Jahrs componirte[2]; wodurch er auch ſeinen Pflichten als Concertmeiſter genügte. Indeß ſcheint es nicht, als ob er bei dem Erzbiſchof ſonderlich in Gnaden geweſen ſei; mindeſtens bezweifelte L. Mozart es ſpäter, daß der große Beifall, welchen die Sere-

1) Der Contract lautet:

Resta accordato il Sign. Amadeo Mozart per mettere in musica il primo dramma che si rappresenterà in questo Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell' anno 1773 e le si assegnano per onorario delle sue virtuose fatiche Gigliati cento trenta, dico 130r^e. ed allogio mobigliato.

Patto che il sudd^o. Sign. Maestro debba transmettere tutti li recitativi posti in musica entro il Mese di 8bre dell' anno 1772 e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di 9bre per comporre le arie ed assistere a tutte le prove necessarie per l'opera suddetta. Risservati le soliti infortunij di teatro e fatto di Principe (che Dio non voglia).

Milano 4 Marzo 1771.

Gl' Associati nel Regio Appalto del Teatro.
Federico Castiglione.

2) André Verzeichn. 10. 11. 111.

Digitized by Google

nata in Mailand fand, den Erzbiſchof bewegen würde Wolfgangs eingedenk zu ſein, wenn eine Beſoldung ledig werden ſollte. Darum wird ſich wahrſcheinlich Wolfgang weniger gekümmert haben als ſein Vater; er benutzte aber dieſe Zeit um ſich zum erſtenmal zu verlieben. Seine Briefe an die Schweſter aus der nächſten Zeit ſind reich an Hindeutungen auf eine namenloſe Schönheit, auf unausſprechliche Gefühle, und da wir erfahren, daß die junge Dame ſich um dieſelbe Zeit verheirathete, ſo fehlt kein Zug zu einer ſchwärmeriſchen Liebe, wie ſie ſich für einen ſechszehnjährigen Jüngling ſchickt, die übrigens ſeinen natürlichen guten Humor nicht beeinträchtigte.

Am 21. Auguſt kamen ſie wieder in Mailand an[3], die Vermählung war auf den 15. October feſtgeſetzt, das Textbuch zu der Oper aber noch nicht angelangt; man rechnete damals darauf daß ein Maeſtro auch darin ſeine Meiſterſchaft bewähre, daß ihm ſeine Kunſt jederzeit zu Gebote ſtehe[4]. Die Biographien der damaligen Componiſten ſind voll von Zügen dieſer Schnellfertigkeit, die an ſich freilich nur ein zweifelhaftes Verdienſt hat, aber jedenfalls ein Beweis von einer ſicher und feſt ausgebildeten Kunſtübung iſt, welche, ſo gewiß ſie allein den Künſtler nicht ausmacht, doch nie ungeſtraft von ihm verachtet wird. Auch trug der Charakter der

3) Unterwegs hielten ſie ſich, wie gewöhnlich auf dieſen Reiſen, in Alla bei den Gebrüdern Pirini (nicht Piccini, wie bei Niſſen gedruckt iſt) und in Verona bei Luggiati auf.

4) So ſchreibt Naumann am 12. Oct. 1773: „Nunmehro habe Zeit auszuruhen und mich zu präpariren vor S. Benedetto, welche den zweiten Feiertag in die scena geht; ich wünſchte nur bei Zeiten das Buch zu bekommen, damit ich ruhig arbeiten kann, es iſt aber hier nichts anders zu thun, eine Oper muß in einem kleinen Monat gemacht, gelernt und aufgeführt ſein.“

Digitized by Google

Italiäner, welche das Prompte und Schlagfertige in der Kunſt und in jeder Geiſtesbildung vor Allem hoch ſchätzen — man darf nur an ihre Improviſatoren denken — das Seinige bei dieſe Richtung zu fördern. Wolfgang war deshalb auch unbekümmert; er erfreute ſich des ungemein gnädigen Empfanges bei der Prinzeſſin Braut, ließ ſich das treffliche Obſt ſchmecken, davon er aus brüderlicher Liebe für die Schweſter mitaß, und als das Buch endlich angekommen und mancher Veränderungen wegen noch einige Tage vom Dichter zurückbehalten worden war, machte er ſich Anfang September mit einem Eifer ans Componiren, daß der Vater am 13. September, wo die Recitative und Chöre fertig waren, meinte, in zwölf Tagen werde wohl die Oper mit dem Ballet fertig ſein, was auch ſo ziemlich eintraf: kein Wunder, wenn er ſich beklagt, daß ihm die Finger vom Schreiben weh thaten. In dem Hauſe, wo ſie wohnten, war über ihnen ein Violiniſt, unter ihnen ein anderer, nebenan ein Singmeiſter der Lectionen gab, gegenüber ein Oboiſt. Wie mancher hätte unter ſolcher Umgebung auf alles Muſiciren verzichtet; Wolfgang aber meinte (Beil. V, 36): „Das iſt luſtig zum Componiren, das giebt Gedanken.“ Der Tenoriſt Tibaldi kam faſt täglich gegen 11 Uhr zu ihnen und blieb am Tiſch bis 1 Uhr ſitzen, während Wolfgang fortfuhr zu componiren. Auch Manzuoli, der dieſesmal wirklich engagirt war[5], beſuchte ſie öfters. Ueberhaupt war jetzt der Verkehr mit den Künſtlern, die „lauter gute und berühmte Sänger und vernünftige Leute“ waren, angenehm und durch keine Intrigue und Cabale geſtört[6]. Wolfgangs bereits befeſtigte Stellung

5) Eine Probe von ſeinem Hochmuth erzählt Wolfgang ſeiner Schweſter (Beil. V, 43).

6) Auch die berühmte Gabrielli, welche während dieſer Zeit nach Mailand kam, lernten ſie nun kennen (Beil. V, 40). Ein Urtheil Mozarts

im Publicum ſowie die Gunſt, welche er beim kaiſerlichen Hofe genoß, mochten dazu auch das Ihrige beitragen.

Auch das Verhältniß zu Haſſe, der Metaſtaſios Ruggiero als Feſtoper[7] componirte, war das beſte. Es war keine geringe Auszeichnung daß Männern wie Haſſe und Metaſtaſio, welche den Höhepunkt bezeichneten, den die italiäniſche Oper erreicht hatte, der junge Mozart als bereits ebenbürtiger Meiſter zur Seite geſtellt wurde. Es iſt ein merkwürdiges

---

über ſie, das er zwar erſt ſpäter ausgeſprochen hat, das ſich aber auf dieſes Zuſammenſein gründet, iſt bemerkenswerth. Er ſchreibt (Mannheim 19. Febr. 1778) an ſeinen Vater: „Wer die Gabrielli gehört hat ſagt und wird ſagen, daß ſie nichts als eine Paſſagen- und Rouladenmacherin war; und weil ſie ſie aber auf eine ſo beſondere Art ausdrückte, verdiente ſie Bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis ſie das viertemal ſang. Denn ſie konnte in der Länge nicht gefallen; der Paſſagen iſt man bald müde, und ſie hatte das Unglück daß ſie nicht ſingen konnte. Sie war nicht im Stande eine ganze Note gehörig auszuhalten, ſie hatte keine messa di voce, ſie wußte nicht zu souteniren, mit einem Wort: ſie ſang mit Kunſt, aber keinem Verſtand."

7) Metaſtaſio ſchreibt 10. Oct. 1771 (opp. post. III p. 116 f.): A dispetto della giusta mia determinazione di lasciar finalmente in pace le muse, l'adorabile mia sovrana mi à nuovamente mandato in Parnaso a mettere insieme un nuovo dramma per festeggiar le nozze dell' augusto suo figliuolo l'arciduca Ferdinando, e non è stata mai tanto meritoria la ubbidienza. Me ne à in vero largamente ricompensato l'onore ch'ella mi fà mostrandosi non ancor annojata delle mie cantilene, e dandomi sempre pubbliche prove del suo clementissimo gradimento; ma non vorrei vedermi finalmente una volta costretto ad informar tutto il mondo con qualche mia troppo debole produzione, che il zelo d'ubbidirla, che nel mio cuor sempre cresce, non basta a sostener le veci del vigor della mente che sempre scema. Il titolo del nuovo dramma è Il Ruggiero ovvero l'Eroica Gratitudine, soggetto tratto dai tre ultimi libri del Furioso di Lodovico Ariosto, e non alieno dalle nozze che si celebrano, poichè gl' eroi del dramma sono dal mio autore annoverati fra gli avi illustri della sposa reale.

Digitized by Google

und bedeutsames Zusammentreffen, wie wir sie mitunter in der Kunstgeschichte finden, daß der Mann, der wie Wenige ein langes Leben hindurch die Bühne beherrscht hatte, gleichsam persönlich das Scepter dem Jüngling übergab, der bei Lebzeiten seinen Ruhm freilich nicht erreichen aber ihn dauernder der Nachwelt übergeben sollte. „Mir ist leid", schreibt L. Mozart „die Serenada des Wolfgang hat die Oper des Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann."[8] Und Hasse selbst soll ausgerufen haben: „Der Jüngling wird Alle vergessen machen"[9]! Es sieht ihm gleich, daß er einsichtig und neidlos die künftige Größe Mozarts erkannte und pries. Sanft und gutmüthig wie er war, fanden ihn auch junge Künstler frei von Anmaßung und Scheelsucht, stets bereit fremdes Verdienst anzuerkennen und zur Anerkennung zu bringen, so Quanz[10], Naumann[11] und Mozart selbst, da er als Knabe in Wien mit der Künstlercabale zu kämpfen hatte (S. 89)[12].

Das Festspiel vom Abbate Parini, welches Mozart componirte, hieß Ascanio in Alba und bestand aus zwei Acten, welche durch ein Ballet verbunden waren. Es war darauf eingerichtet sceniſche Pracht zu entwickeln, weshalb auch die Tänze eine große Rolle darin spielten und dies gab Gelegenheit mehr Chöre anzubringen als sonst gewöhnlich war. Die

8) Metastasio äußert sich unmuthig in einem Briefe an Gamera, daß er es mit aller Mühe, die er sich mit dem Ruggiero gegeben habe, doch den Theaterdirecteren nicht habe recht machen können (opp. post. III p. 164).

9) Carpani Le Haydine p. 83. Kandler Cenni int. alla vita del G. A. Hasse p. 27: Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti!

10) Marpurg krit. Beitr. I S. 227 ff.

11) Meißner Biographie Naumanns I S. 120 ff. 227. 283.

12) Misliwezeck traf hier wieder mit ihnen zusammen, da er die erste Oper für den Carneval zu schreiben hatte.

Digitized by Google

Ballette von Pick und Fabier wurden sehr gerühmt. Vielleicht trug auch diese glänzende Ausstattung zu der günstigen Aufnahme bei; genug der Beifall war außerordentlich. Die hohen Vermählten gaben durch Klatschen, Bravorufen und Verneigen gegen den jungen Maestro das Beispiel, dem das übrige Publicum folgte; zwei Arien mußten regelmäßig wiederholt werden, die Oper erfuhr eine Reihe von Aufführungen, und der Copist hatte wieder die Partitur mehrmals abzuschreiben. Auch die Belohnung blieb diesmal nicht aus, außer dem Honorar erhielt Wolfgang eine mit Diamanten besetzte Dose.

Nachdem die Oper vollendet war, schrieb Mozart im November noch eine Symphonie und ein Divertimento[13], vielleicht für eine Akademie oder sonst auf Bestellung.

Während des Aufenthalts in Mailand war auch ein Contract mit dem Theater S. Benedetto in Venedig zu Stande gekommen, durch welchen Wolfgang beauftragt wurde für das Carneval 1773 die zweite Oper für dieses Theater zu schreiben[14]. Wie dies möglich war, da der Contract dieselben

13) André Verz. 112. 138. Das letztere, welches ursprünglich achtstimmig war, hat er später vierzehnstimmig bearbeitet.

14) Der Contract lautet:

A dì 17 del mese di Agosto 1771. Venezia.

Con la presente privata scrittura, quale voglion le parti che abbia forza e vigore, come se fatta fosse per mano di Pubblico Notaro di questa ed altra Città, il Sign. Michel dall' Agata conduttore del opera eroica, che si dovrà rappresentare nel venturo Carnevale dell' anno 1773 principiando le recite il giorno di S. Steffano nel magnifico teatro nobile di S. Benedetto, ferma e stabilisce il Sign. Wolfgang Amadeo Mozart maestro di capella per scrivere la seconda opera, che sarà data in detto Carnevale con obbligo di non dover scrivere in alcun altro teatro della capitale, se non hà prima esseguito la presente scrittura. Con obbligo di ritrovarsi in Venezia per li 30 Novembre 1772 per esser pronto a tutte le prove e rap-

Digitized by Google

Verpflichtungen rückſichtlich des Aufenthalts in Venedig feſtſetzte, welche durch den früheren ſchon für Mailand übernommen waren, iſt ſchwer zu begreifen, wenn nicht etwa einige Nachgiebigkeit von Seiten des venetianiſchen Impreſario zu erwarten, vielleicht auch verſprochen war[15]. Indeß kam dieſer Contract nicht zur Ausführung; Mozarts Stellvertreter wurde Naumann, der auf ſeiner zweiten Reiſe nach Italien grade rechtzeitig nach Venedig kam, um die zweite Oper zu übernehmen, die noch unbeſetzt war, während alle anderen bereits vergeben waren. Er ſchrieb dann den Soliman von Migliavacca, der außerordentliches Glück machte[16].

8.

Bis Mitte December verzögerte ſich ihre Rückkehr nach Salzburg, und noch in demſelben Monat componirte Wolfgang eine Symphonie [1]. Bald nachher überſtand er eine

---

presentazioni, che si doveranno fare nel detto tempo. Ed in ricompensa delle sue virtuose fatiche li viene accordato dal Sign. dall' Agata Zecchini num. settanta o sua giusta valuta, onde promette il suddetto di pontualmente adempire senza riservo di nessun' altra respettiva parte, salvo soli li patti soliti riservarsi in materia de' teatri, ed in fede vale Zecchini num. 70.

Michele dall' Agata.

15) In einem Briefe an Breitkopf (7. Febr. 1772) ſchreibt L. Mozart: „Wir ſind den 15. December aus Mayland zurück angelanget, und da mein Sohn ſich abermahlen durch Verfertigung der theatraliſchen Serenate vielen Ruhm erworben, als iſt er abermahlen beruffen die erſte Carnevals Opera des künftigen Jahres in Mayland und gleich darauf in dem nämlichen Carneval die zweyte Opera auf dem Theater S. Benedetto in Venedig zu ſchreiben. Wir werden demnach bis Ende kommenden Septembers in Salzburg verbleiben, dann und zwar zum drittenmahl nach Italien abgehen."

16) Meißner Biographie Naumanns I S. 279 ff.

1) André Verz. 113.

Digitized by Google

schwere Krankheit[2]. Ihre Heimkehr fiel zusammen mit dem Tode des Erzbischofs Sigismund, welcher am 16. December 1771 einer langwierigen Krankheit erlag. Zu seinem Nachfolger wurde nach oftmals wiederholten Scrutinien am 14. März 1772 Hieronymus Joseph Franz v. Paula Graf von Colloredo Bischof von Gurk gewählt, zum allgemeinen Erstaunen und Kummer der Bevölkerung, die von ihm wenig Heil hoffte[3]. Von diesem Fürsten, der sich in der Geschichte der Musik eine traurige Berühmtheit durch die unwürdige Behandlung Mozarts gesichert hat, wird später näher zu berichten sein. Zu den Festlichkeiten, welche sein Einzug und die Huldigung (am 29. April 1772) hervorriefen, gehörte auch eine Oper, deren Composition Wolfgang aufgetragen war. Man hatte Il sogno di Scipione gewählt, eine allegorische azione teatrale von Metastasio, welche am 1. October 1735 zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth mit Musik von Predieri aufgeführt wurde. Sie war mit Beziehung auf die unglücklichen Kriegsereignisse in Italien geschrieben und appellirte an die Tapferkeit und Standhaftigkeit, die ein großer Feldherr auch im Unglück bewahre. Wie weit das für die Verhältnisse des Erzbischofs Hieronymus paßte, scheint man nicht ängstlich erwogen

2) Dies geht hervor aus einem Briefe seiner Schwester (Salzburg 2. Juli 1819) an den Regierungsrath v. Sonnleithner, welcher sie um Auskunft über die Portraits Mozarts gebeten hatte, in welchem es heißt: „Dasjenige so gemalt wurde wie er von der italiänischen Reise zurückkam ist das älteste (in ihrem Besitz), da war er erst 16 Jahr alt, aber da er von einer sehr schweren Krankheit aufstand, so sieht das Bild kränklich und sehr gelb aus; sein Bild in dem Familiengemälde, da er 22 Jahr alt war, ist sehr gut und das Miniaturgemälde, wo er 26 Jahr war, ist das jüngste so ich habe."

3) Ausführliche Nachrichten finden sich bei [Koch-Sternfeld], die letzten dreißig Jahre des Hochstifts und Erzbisthums Salzburg (1816) S. 36 ff.

Digitized by Google

zu haben; ja man machte es ſich ſo bequem daß man den Text der Licenza, welche nach herkömmlicher Weiſe die Nutzanwendung direct an den Gefeierten richtete[4], unverändert ließ bis auf den Namen Carlo, an deſſen Stelle Girolamo trat. Es iſt ſpaßhaft daß Mozart, der nach ſeinem Metaſtaſio componirte, in der Partitur auch den Text unterlegte: Ma Scipio esalta il labbro e Carlo il cuore, dann den Namen ausradirte und Girolamo hineinſchrieb. Wer hierin ein Zeichen von Gleichgültigkeit gegen die Perſon des neuen Erzbiſchofs ſehen möchte, kann die Beſtätigung auch darin finden, daß dieſe Oper den Charakter einer Gelegenheitsmuſik, bei der es mehr darauf ankommt Parade zu machen als Empfindung auszudrücken, in einem Grade verräth, wie keine andere Muſik von Mozart. Wahrſcheinlich iſt die Oper Anfang Mai 1772 aufgeführt[5].

Die übrigen Compoſitionen, welche nachweislich in dieſe Zeit fallen, ſind eine Symphonie die im Februar[6] und eine

4) Da die meiſten Opern bei Feſtlichkeiten zu Ehren hoher Herrſchaften gegeben wurden und man dieſer Veranlaſſung auf dem Theater ſelbſt zu gedenken liebte, ſo begnügte man ſich nicht mit allegoriſchen Anſpielungen, ſondern ließ am Schluß der Oper den oder die Gefeierten direct anſprechen, meiſtens in der gewöhnlichen Form einer Arie mit Recitativ, an die ſich wohl auch ein Chor anſchloß. Sie ſtand mit der Oper und ihrem Inhalt in gar keinem Zuſammenhang und hieß Licenza. Man kann über die verſchiedenen Arten, dieſes Fabula docet anzubringen einen Brief Metaſtaſios an Farinelli leſen, opp. post. I p. 300 ff.

5) Es ſcheint faſt, als ſei ſie ſpäter noch einmal gegeben worden; wenigſtens findet ſich die Arie der Licenza in einer zweiten Compoſition, die der Handſchrift nach aus einer ſpäteren Zeit herrührt, und die erſte beiweitem übertrifft. Doch wäre es denkbar, daß ſie auch allein in einem Concert bei Hofe geſungen, oder an irgend eine andere Compoſition angehängt worden ſei.

6) André Verzeichn. 114.

Digitized by Google

Litanei de venerabili, ein höchſt bedeutendes Werk, die im März componirt wurde[7]. Den Januar ſcheint die Krankheit hingenommen zu haben und im April war Mozart wohl mit der Oper beſchäftigt, im Mai ſind außer einem Regina coeli[8] nicht weniger als drei Symphonien fertig geworden[9], im Juni ein großes Divertimento[10], im Juli und Auguſt wiederum drei Symphonien[11]. Gewiß iſt dieſe Fruchtbarkeit außerordentlich, und doch ſind dieſe ſicher zu bezeichnenden Compoſitionen ſchwerlich die einzigen welche während dieſer Zeit entſtanden ſind. Bemerkenswerth aber iſt es, daß Mozart, der zum Herbſt wieder eine neue Oper zu ſchreiben hatte, ſeine Zeit nicht vorzugsweiſe zu Studien für dieſe verwandte, ſondern ſich vielmehr faſt ausſchließlich mit Kirchen- und Inſtrumentalmuſik beſchäftigte. Die äußere Veranlaſſung dazu boten ſeine Stellung und die Verhältniſſe in Salzburg, allein die Weiſe, wie er ſich dieſe zu Nutzen machte, ſpricht für die innere Nöthigung welche er empfand, ſich nach allen Seiten hin zu bewegen und frei zu machen. Daß die Mehrzahl dieſer

7) André Verzeichn. 12. Die Cantate (1) „Heiliger, ſieh gnädig" beſteht aus einigen Sätzen dieſer Litanei, und zwar dem Kyrie (p. 2—9 Part.), Panis omnipotentia (p. 10—14), Viaticum (p. 15), Pignus futurae gloriae (p. 16—26).

8) André Verzeichn. 13.

9) André Verzeichn. 115. 116. 117.

10) André Verzeichn. 139. Es iſt für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Baß, Flöte, Oboe, Fagott, und 4 Hörner geſchrieben und beſteht aus 7 Sätzen. *a*) Allegro; *b*) Adagio für die Saiteninſtrumente; *c*) Menuett mit drei Trios, von denen das erſte für 4 Hörner, das zweite für Oboe Flöte und Fagott, das dritte für alle Blasinſtrumente iſt, und Coda; *d*) Allegretto mit obligater Flöte; *e*) Menuett, deſſen erſter Theil von 4 Hörnern geblaſen wird, mit zwei Trios und Coda; *f*) Adagio für ſämmtliche Blasinſtrumente; *g*) Allegro non molto.

11) André Verz. 118 (mit 4 Hörnern). 119. 120.

Digitized by Google

raſch hingeworfenen Inſtrumentalcompoſitionen ſich vor denen anderer Meiſter der Zeit nicht beſonders auszeichnete iſt gewiß, und man kann ſich daher das Urtheil erklären, das ein Correſpondent Burneys, welcher im Sommer 1772 in Salzburg war, über ihn fällte. Er habe Mozart, den Vater beſucht und ſich von Wolfgang und ſeiner Schweſter Duetts vorſpielen laſſen; Wolfgang ſei noch immer ein großer Meiſter auf ſeinem Inſtrument, allein er ſcheine auf ſeiner höchſten Spitze zu ſein, und nach der Muſik, welche von ſeiner Compoſition im Orcheſter aufgeführt wurde, zu urtheilen, ſcheine er ein Beweis mehr daß frühzeitige Früchte mehr ungewöhnlich als vortrefflich ſeien[12]. Es wäre unbillig dem Manne jetzt zu verübeln daß er damals falſch prophezeiet hat; doch iſt in dieſem Urtheil vielleicht etwas von der Salzburger Stimmung zu ſpüren.

Ende October begaben ſie ſich wiederum auf die Reiſe nach Mailand, um dort zur rechten Zeit für die neue Oper einzutreffen. Sie reiſten über Innsbruck und Botzen, wo Wolfgang „für die lange Weile" ein Quattro componirte[13], feierten deſſen Namenstag (31. Oct.) luſtig bei den Gebrüdern Pirini, hielten ſich auch in Verona in gewohnter Weiſe auf und langten daher erſt am 4. November in Mailand an. L. Mozart, der die letzte Zeit viel unwohl geweſen war, ſchien bei den Unregelmäßigkeiten des Reiſelebens ſich beſſer zu befinden, doch kehrten während des Aufenthalts in Mailand die alten Uebel wieder, Schwindel und Kopfſchmerzen, die ſich nach einem unglücklichen Fall eingeſtellt hatten, und trübe

12) Burney Reiſe III S. 263.

13) Aus dieſem Jahr ſind drei kleine Divertimenti für die 4 Saiteninſtrumente erhalten (André Verzeichn. 187), zu denen jenes Quartett gehören mag.

Digitized by Google

hypochondriſche „Salzburger Gedanken“ in denen er ſteckte ohne es zu merken und die er ſich dann raſch aus dem Sinn zu ſchlagen ſuchte. In ihnen kann man ohne Zweifel den Reflex ſeiner Lage erkennen, die unter dem neuen Erzbiſchof bedrängter und drückender geworden war, denn beide Mozarts, Vater und Sohn, waren nicht geartet ſich ſeine Gunſt zu erwerben. Er ſah daher in eine trübe Zukunft, wenn es nicht gelang, wenigſtens Wolfgang aus der untergeordneten Stellung in Salzburg in eine angemeſſene an einem anderen Ort zu bringen, und wir werden ſehen, daß ſein Streben von jetzt an entſchieden darauf gerichtet war. Schon von Mailand aus that er Schritte um in Florenz für ſich oder Wolfgang eine Anſtellung zu finden, allein die Ausſichten, welche ſich ihm eröffnet hatten, gingen nicht in Erfüllung.

Die Oper, welche Wolfgang zu componiren hatte, war Lucio Silla, zu welcher Giovanni da Gamera in Mailand den Text gedichtet hatte. Wolfgang brachte diesmal einen Theil der Recitative fertig mit, aber nicht zu ſeinem Vortheil; denn der Dichter hatte mittlerweile ſeinen Text Metaſtaſio zur Prüfung vorgelegt, der vieles geändert und eine neue Scene eingelegt hatte. Indeß hatte er Zeit die Recitative umzuſchreiben und zu vollenden ſowie auch die Chöre nebſt der Ouverture zu componiren, denn von den Sängern hatte ſich erſt der Secondo uomo Guarti eingeſtellt. Dann kam auch der Primo uomo Rauzzini[14] und am 4. December die

14) Venanzio Rauzzini, geboren in Rom 1752, war ein vortrefflicher Sopraniſt (Fétis macht ihn ſonderbarerweiſe zum Teneriſten), geſchickter Klavierſpieler und auch als Componiſt nicht unbedeutend; mehrere Opern von ihm wurden mit Beifall gegeben. Er trat 1766 in die Dienſte des Churfürſten von Baiern; in München lernte ihn Burney kennen als es ſchon beſtimmt war, daß er in Mozarts Oper ſingen werde (Burney Reiſen II S. 93. 110). Nach der Mailänder stagione ſang er

Primadonna de Amicis[15]. Die Aufführung ſollte wieder am 26. December ſein und bis dahin waren noch vierzehn Stücke zu machen, unter ihnen das Terzett und das Duett, die für vier zu rechnen waren. „Ich kann unmöglich viel ſchreiben", ſchreibt er am 5. Dec. der Schweſter (Beil. V, 49) „denn ich weiß nichts, und zweitens weiß ich nicht was ich ſchreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner Oper habe und Gefahr laufe dir ſtatt Worte eine ganze Arie hinzuſchreiben". Die de Amicis war mit ihren drei Arien, von denen die Hauptarie mit ganz neuen und außerordentlich ſchweren Paſſagen ausgeſtattet war, im hohen Grad zufrieden[16] und ſang ſie zum Erſtaunen. Immer fehlte noch der

---

in Padua in der Armida von Naumann, der von ihm ſchreibt: „Ich habe einen Sänger, welcher meiner Muſik Ehre macht, ein gewiſſer Rauzzini; ich weiß keinen beſſern, denn er hat alle guten Qualitäten, ſingt wie ein Engel und iſt ein vortrefflicher Acteur." Im Jahr 1778 verließ er München und ging nach London, wo er Anfangs als Sänger an der italiäniſchen Oper, dann als Geſanglehrer lebte; im Jahr 1787 zog er ſich nach Bath zurück, wo ihn Haydn aufſuchte (Dies biogr. Nachr. S. 126 f.), und ſtarb dort 1810.

15) Anna de Amicis, geb. in Neapel um 1740, wurde durch die Teſi zur Sängerin gebildet und zeichnete ſich Anfangs in der Opera buffa aus, bis Chr. Bach ſie im Jahr 1762 in London als Primadonna für die Opera seria engagirte. Seit der Zeit genoß ſie eines großen Rufs; Naumann, der ſie im Jahr 1766 in Neapel kennen lernte, ſchrieb mehrmals in ſein Tagebuch, ſie ſinge wie ein Engel, und denſelben Ausdruck wiederholt er, da ſie 1773 nach dem Ende der Mailänder stagione nach Venedig kam und dort wiederum mit Naumann zuſammentraf. Es ſcheint als wenn ſie in Mozarts Oper zum letztenmal öffentlich aufgetreten ſei. Sie war wenigſtens ſchon mit Buonfolazzi, einem Beamten in Neapel verheirathet und ſang deshalb ſpäter nur noch mehr in Privatgeſellſchaften. Vgl. Berl. muſik. Wochenblatt S. 4.

16) Aber ſie mußte erſt gewonnen werden; in ſpäterer Zeit erinnert L. Mozart ſeinen Sohn an die Intriguen der de Amicis bei der dritten Oper in Italien (Brief vom 29. April 1778).

Digitized by Google

Tenoriſt Cardoni, bis endlich die Nachricht eintraf, er ſei ſo ſchwer erkrankt, daß er nicht auftreten könne; nun ſuchte man einen Tenoriſten aus Turin zu gewinnen — auch dieſer kam nicht und man war am Ende genöthigt einen Kirchenſänger aus Lodi Baſſano Morgnoni zu nehmen, der nur dort einigemal auf dem Theater geſungen aber noch keine größere Bühne betreten hatte. Dieſer kam am 17. December an, wie ſchon die Proben in vollem Gange waren, und am folgenden Tage ſchrieb Wolfgang von den vier Arien, welche er zu ſingen hatte, gleich zwei nieder. Die Hauptprobe verlief glücklich, und auch die erſte Vorſtellung hatte trotz verſchiedener Unglücksfälle den beſten Erfolg.

Die Oper fing regelmäßig eine Stunde nach Ave Maria an, und das Publicum war demnach um halb ſechs verſammelt, mußte aber dieſesmal bis acht Uhr auf den Hof warten. Der Erzherzog hatte nämlich nach der Tafel noch erſt fünf eigenhändige Gratulationsſchreiben zum neuen Jahr nach Wien expediren müſſen, und man wollte wiſſen daß ihm das nicht allzuraſch von der Hand gehe. Die Oper begann alſo, da das Publicum und die Sänger durch das lange Warten ſchon abgeſpannt waren. Unglücklicherweiſe reizte der Tenoriſt aus Lodi das Publicum während der erſten Arie der Primadonna zum Lachen. Er hatte während ihres Geſanges durch Geberden ſeinen Zorn zu äußern; nun glaubte er ein Uebriges thun zu müſſen und geſticulirte ſo ungeberdig, daß man in Lachen ausbrach; dies beſtürzte die de Amicis, welche nicht gleich wußte, wem das Gelächter galt, und ſie ſang den ganzen Abend nicht gut, beſonders nachdem Rauzzini gleich bei ſeinem Auftreten von der Erzherzogin mit Klatſchen empfangen war[17]. Nichts deſto weniger gefiel die

17) Rauzzini hatte es an die Erzherzogin zu bringen gewußt, er werde vor Furcht nicht ſingen können, um ſich den Applaus vom Hofe im

Oper ſo ſehr, daß ſie mehr als zwanzigmal bei ſtets vollem Hauſe gegeben wurde und täglich einige Arien wiederholt werden mußten[18].

Dies war die letzte Oper, welche Mozart für Italien ſchrieb[19]. Bei dem günſtigen Erfolg der erſten und dem lebhaften Intereſſe für ſeine Perſon kann man den Grund dafür nicht darin ſuchen, daß ihm keine ferneren Anträge gemacht wurden, ſondern daß der Erzbiſchof ihm beharrlich den Urlaub verweigerte, was im Verein mit der ungünſtigen Stellung und üblen Behandlung in Salzburg ihn auch bewog im Jahr 1777 die Dienſte des Erzbiſchofs zu verlaſſen.

Welche Veranlaſſung es hatte, daß L. Mozart im Juli 1773 mit Wolfgang nach Wien reiſte, wiſſen wir nicht, da er in ſeinen Briefen die Angelegenheit, welche ihn dort beſchäftigte, abſichtlich nur andeutet; ohne Zweifel betraf es die Veränderung und Verbeſſerung der Lage ſeines Sohnes. Sie wurden von der Kaiſerin gnädig empfangen, fanden bei ihren alten Freunden die beſte Aufnahme[20], allein trotz des

---

Voraus zu ſichern. Um die de Amicis zu tröſten, wurde ſie am folgenden Tage zu einer Audienz nach Hof beſchieden; und nun erſt ging die Oper gut. Man ſieht aus ſolchen Zügen daß eine Opernaufführung damals nicht bloß Sache des Publicums, ſondern auch der höhern Diplomatie war.

18) Man ſcheint auf den Erfolg der Oper ſehr geſpannt geweſen zu ſein. Naumann notirte in ſein Tagebuch vom 2. Jan. 1773: „Ich ging zum Colloredo, hörte die Nachrichten von der Opera aus Mailand.“ Sonſt finde ich in den Briefen und Tagebüchern Naumanns, deren Benutzung mir die Familie freundlich geſtattet hat, keinen Hinweis auf eine perſönliche Bekanntſchaft mit Mozart, als die Erwähnung eines Briefs von Mozart aus Salzburg im Januar 1774, welcher ihm einen Tenoriſt Hornung empfahl.

19) In Mailand componirte Mozart noch eine Motette für Sopran Exultate, André Verz. 44.

20) Nach einer handſchriftlichen Notiz von Rochlitz hatte Mozart

Digitized by Google

langen Aufenthaltes, welchen die Abweſenheit des Erzbiſchofs von Salzburg möglich machte, wurde nichts ausgerichtet, als daß ſie ihr Geld dort zuſetzten. Wir hören von keiner Akademie, nicht viel von Geſellſchaften, für welche auch die Jahreszeit nicht günſtig war, kurz von keinen Erfolgen als der Aufführung einer Meſſe von Wolfgang bei den Jeſuiten, die vielen Beifall hatte. Er benutzte die Muße um im Monat Auguſt und September ſechs Quartetts zu ſchreiben[21]; ob auf Beſtellung eines Liebhabers wiſſen wir nicht, doch war damals durch Haydns Quartetts die Vorliebe für dieſe Gattung in Wien ſchon ſehr allgemein, und es iſt wohl denkbar daß nur darin die Aufforderung für Wolfgang lag ſich in derſelben zu verſuchen. Auch die Compoſition einer großen Serenata fällt in dieſe Zeit[22].

Mit Ende September trafen ſie wieder in Salzburg ein und brachten auch faſt das ganze Jahr 1774 ruhig dort zu, während deſſen Wolfgang vorzugsweiſe Inſtrumental- und Kirchenmuſik ſchrieb[23]. Für das Carneval 1775 aber erhielt

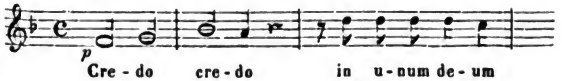
---

Hiller zur Fortſetzung ſeiner Biographien in einem Briefe Mittheilungen über ſein Leben gemacht und von dieſem Aufenthalt in Wien berichtet, daß man in den angeſehenſten Familien, welche ihn mit ſeinem Vater oft Abends bei ſich ſahen „ihn gern nicht nur die Finger ſondern auch die Zunge rühren hörte.“ Leider war der Brief nach Hillers Tode nicht wieder aufzufinden geweſen.

21) André Verzeichn. 177—182.

22) Die Originalpartitur iſt im Beſitz von A. Cranz in Hamburg; vgl. A. M. Z. XXXIII S. 734 f.

23) Unter dieſen iſt eine Missa brevis in F, deren Autograph André dem Sohne Mozarts ſchenkte, ſpäter in Prag gedruckt. Dem Credo liegt das Thema



er den Auftrag für München eine komiſche Oper zu ſchreiben. Wahrſcheinlich hatte der Fürſtbiſchof von Chiemſee, Graf Ferdinand von Zeil, ein trefflicher Mann und treuer Gönner Mozarts, der ſich in Angelegenheiten des Erzbisthums mehrere Jahre in München aufhielt, mit hierzu gewirkt; aber auch der Churfürſt Maximilian III hatte ſchon in früheren Jahren, wie wir wiſſen, ſich lebhaft für Mozart intereſſirt: ihm konnte der nahen perſönlichen Verhältniſſe wegen der Erzbiſchof von Salzburg nicht abſchlagen Wolfgang für die Oper zu beurlauben. Der Churfürſt war ſehr muſikaliſch, componirte ſelbſt Kirchenmuſik, worunter ein Stabat mater vorzüglich gelobt wurde, und ſpielte namentlich die Gambe, — wie Naumann einem Freunde ſchrieb „göttlich", und Burney verſichert, er habe nach dem berühmten Abel keinen ſo ausgezeichneten Gambiſten gehört. Auch ſeine Schweſter, die verwittwete Churfürſtin von Sachſen Maria Antonia, welche ſich damals zum Beſuch in München aufhielt, war Sängerin und Componiſtin und hatte zu ihren italiäniſchen Opern ſelbſt den Text gedichtet. Es wurde daher in München für Orcheſter und Sänger in Oper und Kirche viel gethan, obgleich die muſikaliſchen Leiſtungen denen in Mannheim damals doch nachſtanden [24].

Der Text zu der von Mozart componirten Oper La finta giardiniera war im Jahr 1774 von Anfoſſi componirt und in Rom mit außerordentlichem Beifall aufgeführt worden; nach ſeiner Compoſition wurde ſie 1775 auch in Wien gegeben. Sie iſt ſehr reich an Muſikſtücken und Mozart, dem die

---

zu Grunde, das, obgleich vielfach verwendet, doch nicht in der Weiſe verarbeitet erſcheint wie in der C-dur Symphonie.

24) Nachrichten über die Muſik in München findet man bei Burney Reiſen II S. 90 ff. Schubart Leben, Abſchn. 16, I S. 196 ff.

Digitized by Google

reichen Hülfsquellen von München zu Gebote ſtanden, hatte es mit den Geſangspartien wie mit dem Orcheſter ernſthafter genommen als es bei einer Opera buffa üblich war. Man fand daher daß man noch nie eine ſchönere Muſik gehört habe, wo alle Arien ſchön ſeien, allein ſie war natürlich auch ſchwerer einzuſtudiren als die gewöhnlichen Opern. Nachdem Wolfgang mit ſeinem Vater Anfang December 1774 eingetroffen war[25] — wie weit er die Oper ſchon fertig mitbrachte wiſſen wir nicht — und es ans Probiren ging, beſchloß man die Oper, damit ſie recht gut einſtudirt werden möchte, nicht am 29. December, wie Anfangs beſtimmt war, ſondern erſt im Januar zu geben. Die Aufführung am 13. Januar 1775 fiel glänzend aus, der Hof und das Publicum überſchütteten den Componiſten mit Beifall und Ehrenbezeugungen[26]. Seine Schweſter Marianne, welche den ſehnlichſten Wunſch gehegt hatte, bei dieſer Aufführung zugegen zu ſein, war von einer Frau v. Durſt zu ſich eingeladen worden und kam An-

25) Sie hatten eine kleine aber bequeme Wohnung bei Hrn. v. Perna gefunden, der ihnen mehr Höflichkeit und Ehre erwies als ſie zu verdienen glaubten und in vielen Stücken ſeine Bequemlichkeit aus wahrer Freundſchaft für ſie aufopferte (Brief L. Mozarts 9. Dec. 1774).

26) L. Mozart erzählt daß im vorigen Jahr Kapellmeiſter Tozzi durch eine Opera buffa, die von dem Trierſchen Capellmeiſter Sales componirte Opera seria gänzlich ausgeſtochen habe, jetzt ſage man allgemein, daß Wolfgang ihn mit gleicher Münze bezahle, denn Tozzi hatte die Opera seria für dieſes Carneval zu ſchreiben. Dergleichen Gerede war ihm nicht lieb, denn es konnte leicht Mißgunſt und Cabale gegen Wolfgang erregen, woran es auch nicht gänzlich gefehlt zu haben ſcheint, denn dieſer ſchreibt ſeiner Mutter daß er bei der zweiten Aufführung ſeiner Oper nothwendig ſelbſt zugegen ſein müſſe, weil man ſie ſonſt nicht mehr kennen würde, es ſei dort ganz curios (Beil. V, 56). Allein den Intendant Graf Seeau, welchen ſeine Mutter dabei in Verdacht hatte, ſprach er als einen lieben höflichen Herrn gänzlich davon frei (Beil. V, 55).

Digitized by Google

fangs Januar nach München um die Freude ihres Bruders zu theilen und zu erhöhen.

Ein anderer unfreiwilliger Zeuge von Mozarts Triumphen war der Erzbiſchof von Salzburg. Er war veranlaßt im Januar 1775 dem Churfürſt von Baiern einen Beſuch zu machen[27], und obgleich er erſt nach der Aufführung der Oper eintraf und vor der Wiederholung derſelben München ſchon wieder verließ, mußte er, wie L. Mozart nicht ohne Genugthuung berichtet, von aller churfürſtlicher Herrſchaft und dem ganzen Adel die Lobeserhebungen der Oper anhören und die feierlichen Glückwünſche, die ſie ihm alle machten, entgegennehmen. Er war dabei ſo verlegen, daß er mit nichts als einem Kopfneigen und Achſel in die Höhe ziehen antworten konnte. Schwerlich werden ſolche Scenen bei einem Charakter, wie der des Hieronymus war, bewirkt haben, daß Mozart bei ihm höher in Gunſt ſtieg.

Außer der Oper mußte Mozart auch ſeine Kirchenmuſik vorführen, es wurden mehrere Meſſen und eine Litanei von ihm in der Hofkapelle aufgeführt und eine Motette als Offertorium componirte er in München[28]. Ferner ließ er ſich auch als Klavierſpieler hören, ein Concert eigner Compoſition hatte er zu dieſem Zweck mitgenommen[29], und ſeine Schwe-

---

27) [Koch-Sternfeld] d. letzten 30 Jahre d. Hochſt. Salzburg S. 348.

28) Dieſer Motette, die mir nicht weiter bekannt iſt, erwähnt er ſelbſt in einem Briefe an Padre Martini, welchem er ſie zuſandte (Beil. VI, 2). Die Aufführung der Meſſen berichtet L. Mozart, der ſich auch von ſeiner Frau für die Aufführung am Neujahrstag zwei Litaneien de Venerabili, eine von ihm componirte in D-dur, und die von Wolfgang mit der Fuge Pignus futurae gloriae, ohne Zweifel die S. 229 erwähnte ſchicken läßt. Die Angabe bei Niſſen, daß Mozart in München noch zwei große Meſſen, und eine Veſper de dominica componirt habe beruht wie ich fürchte auf einem Mißverſtändniß.

29) Dies iſt ohne Zweifel das Klavierconcert in D-dur, welches im

ſter mußte ihm von ſeinen Sonaten und Variationen mitbringen [30].

Der große und allgemeine Beifall, welchen Wolfgang fand, gab dem Vater eine ziemlich beſtimmte Ausſicht, daß ihm für das nächſte Jahr die Opera seria übertragen werden würde; weshalb ſie nicht in Erfüllung gegangen iſt, ob man in München ſeiner vergeſſen oder der Erzbiſchof die Erlaubniß verweigert hat iſt nicht bekannt. Das Gerede aber, welches in Salzburg allgemein war, Wolfgang werde in churfürſtliche Dienſte treten, ſchrieb er ſeinen Feinden zu und denen, welchen ihr Gewiſſen ſage, daß er es zu thun Urſache hätte; er ſei ſolches Kindergewäſch ſchon gewohnt und laſſe ſich dadurch weder warm noch kalt machen. Nichts deſto weniger kann man nicht zweifeln, daß ihm nichts lieber geweſen wäre, als wenn das Gerücht wahr geworden wäre; als vorſichtiger Mann aber wollte er ſeine Stellung in Salzburg nicht dadurch gefährden daß man ihm vorwerfen könne, er habe in München Unterhandlungen angeknüpft.

Nachdem ſie die Freuden des Carnevals in der Hauptſtadt bis zu Ende genoſſen hatten, kehrten ſie am 7. März 1775 nach Salzburg zurück. Noch in demſelben Jahr gab der Aufenthalt des Erzherzogs Maximilian, des jüngſten Sohns von Maria Thereſia [31] und ſpäteren Erzbiſchofs von Cöln, Veranlaſſung zu Hoffeſten, bei welcher Gelegenheit Mozart den Auftrag erhielt die Feſtoper zu componi-

---

December 1773 componirt war (André Verz. 196), deſſen letzter Satz nicht gedruckt iſt.

30) Er führt ſeine Variationen über ein Menuett von Fiſcher an (gedruckt Oeuvr. compl. H 2 n. 11) und Variationen über ein Menuett von Eckart, welche nicht von ihm componirt zu ſein ſcheinen.

31) Geboren 8. Dec. 1759.

Digitized by Google

ren, zu welcher Il rè pastore von Metaſtaſio gewählt worden war.

Da von hier bis zur Compoſition des Idomeneo fünf Jahre verfloſſen, welche für Mozarts Entwickelung entſcheidend waren, wird es angemeſſen ſein, die Opern, über deren Entſtehen bis jetzt berichtet worden iſt, im Zuſammenhange näher zu betrachten.

9.

Es iſt bekannt, daß die Entſtehung der Oper mit dem Beſtreben zuſammenhing die Weiſe, in welcher die antike Tragödie dargeſtellt worden ſei, ausfindig zu machen und zu reproduciren. Die Opera seria zeigt in ihrer ſpäteren feſt ausgebildeten Form, wie weit ſich dieſe auch von jenen erſten Beſtrebungen entfernt hat, doch noch den Einfluß derſelben. Das, worauf man damals hauptſächlich ausging, war das Recitativ, eine Vortragsweiſe, welche zwiſchen dem rein muſikaliſchen Ausdruck der lyriſchen Poeſie — für welchen man damals faſt ausſchließlich den mehrſtimmigen Geſang gebrauchte — und der gewöhnlichen Sprache die Mitte hielte, geeignet dem Dialog ſowohl in der epiſchen Erzählung als bei der dramatiſchen Action zu dienen, raſch, biegſam, ausdrucksvoll, muſikaliſch in ihren Elementen, aber dieſe leichter und freier geſtaltet als in der eigentlichen Verarbeitung der damals üblichen künſtleriſchen Form. Es bedurfte langer Zeit und Anſtrengung, ehe der Compromiß zwiſchen Sprache und Geſang, auf dem das Weſen des Recitativs beruht, zu Stande kam; dieſes blieb dann die Grundlage der Opera seria, auf welcher den Monodien und Chören der antiken Tragödie entſprechend die muſikaliſch ausgeführten Geſänge hervortraten, in welchen die geſteigerte lyriſche Stimmung ihren Ausdruck fand.

Digitized by Google

Da man von der antiken Tragödie ausging, ſo waren auch die Gegenſtände, welche man für die Oper geeignet hielt, der alten Mythologie oder Geſchichte — beide wurden damals ja als vollkommen gleichartig angeſehen — faſt ausſchließlich entnommen. Die Art, wie ſie in der Oper poetiſch aufgefaßt und behandelt wurden, war freilich von antikem Geiſt ſo entfernt als möglich. Die Aufführung der Opern wurde bald ein integrirender und zwar einer der wichtigſten Theile der Hoffeſte, und dies beſtimmte am meiſten den Charakter ihrer Ausbildung. Man ſuchte dem Text eine unmittelbare Beziehung auf das Feſt und die Gefeierten zu geben, wählte danach den Gegenſtand und führte ihn in jener allegoriſchen Weiſe aus, in der die Ungeheuerlichkeit einer poeſieloſen Phantaſie mit der einer devoten Schmeichelei wetteifert, und für welche die „fabuleuſe Hiſtorie“ eine unerſchöpfliche Rüſtkammer abgab. Den Traditionen der alten Tragödie gemäß hatte man auch den mimiſchen Tanz mit dem Geſang verbunden, mehr und mehr wurde aber nicht die Steigerung der poetiſchen Wirkung, ſondern ein blendender Glanz ſinnlicher Pracht der Zweck dieſer Vereinigung der verſchiedenen Künſte. Auf eine vernünftig zuſammenhängende Handlung, dichteriſche Darſtellung der Leidenſchaften und Situationen kam es immer weniger an, ſondern nur auf einen bunten Wechſel von Coſtumes, Maſchinerien und Decorationen, wozu man in der Mythologie allen möglichen Apparat und in der Willkühr, welche man in der Behandlung derſelben für erlaubt hielt, die poetiſche Berechtigung fand[1]. Der Auf-

1) Die deutſche Zauberoper iſt ein Reflex dieſer Feſtoper. Indem ſie dem gemeinen Publicum einen ähnlichen Sinnengenuß bieten wollte, wie ihn die vornehme Welt in jenen großen Opern fand, ſchlug ſie denſelben Weg ein, nur entlehnte ſie die Elemente dazu dem Kreiſe der nationalen Vorſtellungen und Anſchauungen und führte ſie phantaſtiſch aus, wenn auch

Digitized by Google

wand, die Pracht der Decorationen und Costumes, die Leistungen der Maschinisten, in welchen sich Anfangs die Höfe von Italien und Frankreich, dann auch die deutschen von Wien, München, Dresden und Stuttgart überboten, waren außerordentlich und übertreffen in vieler Hinsicht noch die anerkennenswerthen Bestrebungen der Decorationsoper unserer Zeit[2]. Die Musik suchte in diesem Strudel sich oben zu erhalten so gut sie es vermochte und wirklich erfahren wir, daß man auch damals neben der Befriedigung anderer Sinne sich noch durch die Composition habe entzücken lassen.

Allein die Ausbildung der Oper nach dieser Richtung hin führte zu einer Reaction, welche zunächst aus zwei Ursachen hervorging. Die eine war der äußerliche Umstand, daß die Opern des außerordentlichen Aufwands wegen nur an fürstlichen Höfen bei feierlichen Gelegenheiten gegeben werden konnten. Nun aber wollte das Publicum an Genüssen der Art Theil nehmen, es verlangte regelmäßige Wiederholung und für Theaterunternehmer (impresari), welche Geld einnehmen und nicht zusetzen wollten, wurde es eine Nothwendigkeit den Aufwand für die äußere Darstellung einzuschränken[3]. Hierzu kam dann ein anderes ungleich bedeutenderes Moment, ohne dessen Hervortreten jenes erste wahrscheinlich

---

selten poetisch. Dies nationale Element ist jedenfalls sehr bedeutend und hat sich, wie wir sehen werden, künstlerisch wirksam erwiesen.

2) Die prachtvollen in Folio gedruckten Textbücher mit ausgeführten Kupferstichen, welche man bei solchen Festlichkeiten vertheilte, geben eine Vorstellung von dem Glanze dieser Aufführungen.

3) Es ist meines Wissens nicht bekannt, wann es regelmäßige Sitte wurde, die Oper zur Hauptfeier des Carnevals zu machen, woran sich die Ausbildung der zum großen Theil noch jetzt in Italien gültigen Einrichtungen der impresa knüpft; ebenso wenig ist die allmähliche Entwickelung derselben nachgewiesen, was von mannigfachem Interesse sein würde.

Digitized by Google

gar nicht zur Geltung hätte kommen können, die Ausbildung der Geſangskunſt zu einer Höhe, daß ſie das muſikaliſche Publicum zu beherrſchen fähig war und es möglich machte den Genuß des Sehens durch den des Hörens zu erſetzen. Dies iſt der Ausgangspunkt für die Umbildung der Oper, welche unter dem Zuſammenwirken günſtiger Umſtände ihre feſte Geſtalt durch Dichter und Componiſten erhielt, während das belebende Element weſentlich von den Sängern ausging[4].

Die Neugeſtaltung der Oper[5] wird allgemein Aleſ-

4) Während die erſten Anfänge der Oper mit Vorliebe und Eifer erforſcht ſind — es genügt auf Kieſewetter (Schickſale und Beſchaffenheit des weltlichen Geſanges S. 38 ff.) zu verweiſen — iſt dagegen für die Geſchichte der Oper ſeit Scarlatti Wenig oder Nichts gethan. Das bekannte Buch von Stef. Arteaga — Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano. Venedig 1785 3 Bde., in deutſcher Ueberſetzung von Forkel: Geſchichte der italiäniſchen Oper. Leipzig 1789 2 Bde. — giebt für die eigentliche Geſchichte der Oper geringe Ausbeute. Arteaga hatte ſich mit muſikaliſchen Studien nicht ſelbſt beſchäftigt, dieſer Theil ſeines Buchs ſoll auf Mittheilungen vom Padre Martini beruhen; Arteagas Leiſtung iſt die äſthetiſche Kritik nach allgemeinen Grundſätzen. — G. W. Finks Weſen und Geſchichte der Oper (Leipzig 1838) iſt dürftig und offenbar meiſt aus abgeleiteten Quellen gefloſſen. Eine ſorgfältige Detailforſchung würde für die Kunſt- und Culturgeſchichte des vorigen Jahrhunderts intereſſante Aufſchlüſſe geben. Ich ſelbſt habe eine ſolche nicht anſtellen können; was ich ſelbſtändig kennen lernen und prüfen konnte iſt gering gegen die ungeheure Maſſe des Materials und ich werde mich gern beſcheiden, wenn meine Darſtellung von groben Mißgriffen frei geblieben iſt.

5) Es iſt beachtenswerth, daß die Oper in Paris, welche Lully hauptſächlich ſeit 1672 begründete, aus Italien auswanderte, ehe dort die Umgeſtaltung der Opera seria vollbracht war, und von allen Reformationen unberührt blieb, welche man in Italien vornahm. Als ſpäter Gluck die franzöſiſche große Oper reformirte, fand er daher dort einen eigenthümlichen Boden für ſeine Beſtrebungen vor.

Digitized by Google

ſandro Scarlatti[6] zugeſchrieben, dem Schüler des römiſchen Kapellmeiſters Giacomo Cariſſimi[7]. Scarlatti gründete die neapolitaniſche Schule, deren Meiſter in ununterbrochener Tradition die italiäniſche Oper des vorigen Jahrhunderts geſtaltet und ausgebildet haben[8]. Wie weit Scar-

6) Aleſſandro Scarlatti war 1659 in Trapani geboren. Im Jahr 1680 ſchrieb er in Rom die Oper L'onestà nell' amore, und lebte ſeit 1693, mit einer Unterbrechung von 1703—1709, wo er ſich in Rom aufhielt, in Neapel; hier ſtarb er 1725. Er hatte nach ſeiner eigenen Angabe im Jahr 1715 bereits 106 Opern componirt.

7) Giacomo Cariſſimi — geb. in Padua, im Jahr 1672 gegen 90 Jahr alt, Kapellmeiſter an der St. Apollinariskirche in Rom, — kann als Begründer des modernen Geſangs im Recitativ wie in der Cantate angeſehen werden. Obgleich es nicht erwieſen und nicht einmal wahrſcheinlich iſt, daß Scarlatti ſein unmittelbarer Schüler war, ſo iſt es unzweifelhaft daß ſeine Schule beſtimmenden Einfluß auf ihn übte.

8) Leonardo Leo (1694—1756 oder 1745), aus derſelben Schule hervorgegangen und in derſelben Richtung wirkend, war lange nicht ſo fruchtbar als Scarlatti. Der Schüler und Nachfolger Scarlatti's Francesco Durante (1693—1755) war zwar für die Oper ſelbſt nicht thätig, allein aus ſeiner vortrefflichen Schule ging eine Reihe von Componiſten hervor, welche faſt alle in beiden Gattungen der Oper wie für die Kirche mit Auszeichnung ſchrieben. Hier mögen nur die bedeutendſten genannt werden Nic. Porpora (1685 oder 1687—1767), Dom. Sarri (1688—1732), Leon. Vinci (1690—1734 oder ſpäter), Franc. Feo (1694—1740 oder ſpäter), Ad. Haſſe (1699—1783), Terradeglias (17..—1754), Jeſi genannt Pergoleſe (1707—1739), Pasq. Caſaro (1708—1787), Duni (1709—1775), Dav. Perez (1711—1778), Nic. Jomelli (1714—1774), Rinaldo da Capua (geb. 1715), Tom. Traetta (1727—1779), Guglielmi (1727—1804), Nic. Piccini (1728—1800), Sacchini (1735—1786), Pasq. Anfoſſi (1736—1797), Giac. Paiſiello (1741—1816), Franc. de Majo (1745—1774), Dom. Cimaroſa (1754—1801). Es iſt zum Erſtaunen, daß in dieſer langen Reihe von Componiſten, in welcher wir bis zu Mozarts Zeitgenoſſen gelangt ſind, die ſämmtlich der neapolitaniſchen Schule angehören, nur vier ſich befinden, welche nicht auch im Königreich Neapel geboren waren, Haſſe, Terradeglias, Pergoleſe und

Digitized by Google

latti die ſeit ihm im Weſentlichen feſtſtehende Form erfunden oder dem ſchon Vorhandenen ein bleibendes Gepräge verliehen, welchen Antheil ſeine Nachfolger an dem weiteren Ausbau im Einzelnen gehabt haben, das iſt bis jetzt nicht hinreichend erforſcht, wie denn auch die Mehrzahl dieſer Meiſter in der Geſchichte der Muſik noch wie die Schatten in der homeriſchen Unterwelt erſcheinen, matte Scheinbilder ohne individuelles Leben[9], das ihnen erſt die Darſtellung eines gründlichen Forſchers geben kann[10]. Hier, wo es nur die

---

Guglielmi. Das übrige Italien hatte dieſen ſehr wenige Operncomponiſten von ähnlicher Bedeutung an die Seite zu ſtellen, namentlich Franc. Gasparini aus Lucca (1665 – 1737), der in Venedig und Rom thätig war, Balt. Galuppi (1703 — 1785), genannt Buranello der in Venedig und Giuſ. Sarti (1729—1802) der in Bologna gebildet war. Uebrigens galt Rom für den Ort, deſſen Publicum am ſchärfſten kritiſirte und Beifall wie Mißfallen mit dem größten Enthuſiasmus äußerte, wo daher Künſtlerreputationen hauptſächlich gegründet und zerſtört wurden und natürlich auch die Parteiintrigue am lebhafteſten war (Burney Reiſe I S. 293); und grade Rom hat für die Oper bedeutende Meiſter weder geboren noch gebildet.

9) Wer ſich überwindet Heinſes widerwärtige Hildegard von Hohenthal zu leſen, wird aus ſeinen panegyriſchen Zergliederungen ſchwerlich ein anſchauliches und klares Bild von den einzelnen Meiſtern, geſchweige denn von dem Entwickelungsgang der Oper bekommen. Indeſſen iſt das Buch charakteriſtiſch für die Stimmung und das Urtheil der damaligen Enthuſiaſten für italiäniſche Muſik. Dazu gehört es auch, daß Mozart in dem im Jahr 1798 erſchienenen Buche nur eine kurze beiläufige Erwähnung gefunden hat, aber nicht mit in die Reihe der Meiſter geſtellt iſt. — Auch die Charakteriſtik, welche Riehl (muſikaliſche Charakterköpfe S. 111 ff.) von Haſſe giebt, iſt ziemlich allgemein gehalten und gar Manches gilt von der Zeit überhaupt, nicht allein von Haſſe.

10) Die größte Schwierigkeit liegt in der Unzugänglichkeit des weſentlichen Materials, der Opernpartituren. Die Fruchtbarkeit der meiſten Componiſten iſt außerordentlich, ſie ſchrieben für ſehr verſchiedene Theater, und nur die Opern, welche großes Glück machten, gingen auf andere Bühnen über und wurden alſo wenigſtens in Abſchriften verbreitet, denn ge-

Digitized by Google

Aufgabe iſt, die Grundzüge jener Form, welche Mozart in feſter Ueberlieferung fertig überkam, klar und anſchaulich zu machen, kann man auf das Detail individueller Richtungen und Talente wohl verzichten. Denn allerdings iſt ein ſtets und mit Recht als charakteriſtiſch hervorgehobener Zug in der Entwickelung dieſer Oper ihre Stabilität, daß ſie an den einmal aufgenommenen Formen mit Zähigkeit feſthält. Zum Theil war dieſes in den allgemeinen Anſichten und Verhältniſſen der Zeit begründet, welche auch ſonſt ähnliche Erſcheinungen hervorriefen, zum Theil lag es im Charakter der Italiäner, deren Neigung einer Schönheit zugewendet iſt, welche für jede empfängliche Natur unmittelbar anſprechend und leicht faßlich iſt, wofür es neben ſinnlichem Reiz vor Allem einfacher und klar ausgeſprochener Formen bedarf. Dieſer Schönheit werden dort noch heute Neuheit und Charakteriſtik wenn es ſein muß, und allerdings auch wenn es nicht ſein muß, willig geopfert. Endlich liegt dieſes Feſthalten an der einmal gewonnenen Form im Weſen der ſich natürlich entwickelnden Kunſt ſelbſt. Wenn dieſelbe ſich Formen gebildet hat, in welchen ein ihr weſentliches Element ſeinen Ausdruck findet — und gewiß war es für die Muſik weſentlich Formen zu finden, in denen der Geſang künſtleriſch zur Geltung kam —, hält ſie dieſelben mit Eifer und Zähigkeit bis zur Einſeitigkeit feſt, bildet allmählich an ihnen fort und giebt ſie nicht leicht eher auf als bis ſie ſich vollſtändig ausgelebt haben. Und dieſe Stetigkeit einer oft faſt unmerklich fortſchreitenden

---

druckt wurde bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts keine oder ſehr wenige italiäniſche Opernpartituren. Da ferner die Opern noch mehr als andere Compoſitionen eine nur momentane Würdigung erfuhren, ſo iſt wenig Acht auf ihre Erhaltung gegeben; auch jetzt ſcheint in den Sammlungen die Oper des vorigen Jahrhunderts gegen andere Zweige der Muſik eher zurückgeſetzt zu werden.

Digitized by Google

Ausbildung iſt die nothwendige Bedingung für die Wirkſamkeit jener großen Meiſter, welche die nach den verſchiedenſten Richtungen ſcheinbar bis zur Erſchöpfung ausgebildeten Formen als Vorbereitungen zu einem Größeren empfangen, um ſie insgeſammt einer höheren Stufe der Vollendung zuzuführen und ein neues Ganze aus ihnen erſtehen zu laſſen.

10.

Die Hauptbeſtandtheile der Oper waren das Recitativ und die Arie. Das Recitativ, beſtimmt das Geſpräch wiederzugeben, wurde durchaus einfach gehalten; die Gliederung nach dem Rhythmus und nach den Intervallen — denn von eigentlicher Melodie iſt nicht die Rede — nähert ſich möglichſt dem Geſprächstone und läßt dem Sänger volle Freiheit für einen lebendigen und ausdrucksvollen Vortrag. Dem entſprechend war die harmoniſche Begleitung. Die Bäſſe geben den Grundton an, die Violoncelli und das Klavier den Accord, der je nach Umſtänden liegen bleibt oder wieder angeſchlagen wird. Im Allgemeinen iſt auch der Charakter der Harmonie einfach: kurz das muſikaliſche Element iſt beim Recitativ gewiſſermaßen eine beſcheidene Grundirnng, von der das Einzelne ſich abhebt ohne den Zuſammenhang zu verlieren. Es verſteht ſich, daß dieſe Einfachheit in der Behandlung des Recitativs den Componiſten nicht hinderte, durch charakteriſtiſche Declamation, durch geiſtreiches Hervorheben bedeutender Momente, namentlich mittelſt überraſchender Wendungen der Harmonie, die Selbſtändigkeit ſeiner Auffaſſung zu bewähren, ohne den Sänger zu feſſeln. In der That fehlt es auch nicht an Beiſpielen von meiſterhaften Recitativen; allein im Allgemeinen iſt nicht zu leugnen daß dieſes ſogenannte Recitativo secco bald als eine Nebenſache behandelt wurde, die

Digitized by Google

der Componiſt ſo raſch als möglich abzuthun ſuchte und bei der er den Sänger ſeinem Schickſal überließ. Es ſetzten ſich gewiſſe Formen, gewiſſe harmoniſche Fortſchreitungen und Trugſchlüſſe feſt, die für das Recitativ ſo unumgänglich wurden, wie manche Redensarten für den geſelligen Verkehr und wie dieſe von allen Seiten aus Bequemlichkeit mit derſelben Geduld hingenommen wurden. Da bei der Einrichtung der Texte faſt Alles was den Gang der Handlung und ihre Motivirung betrifft, und ſomit das worauf das dramatiſche Intereſſe beruht, dem Recitativ zufällt, ſo iſt eine Vernachläſſigung deſſelben nur durch die immer ſteigende einſeitige Vorliebe für den Geſang, als eine künſtleriſche Leiſtung für ſich, zu erklären, die allmählich alles Andere zurückdrängte und die Oper in einem ihrer wichtigſten Element beeinträchtigte. Das Bedürfniß für eine leidenſchaftlich geſteigerte Situation, welche aber ihrer Anlage nach das Feſthalten der Stimmung in einer ausgeführten Darſtellung wie ſie die Arie giebt, nicht zuließ, einen ebenfalls über den Ton des gewöhnlichen Geſprächs geſteigerten Ausdruck zu gewinnen, rief das ſogenannte begleitete (obligate) Recitativ hervor[1]. Es unterſcheidet ſich zunächſt dadurch, daß ſtatt jener einfachen Accorde, das Orcheſter — Anfangs nur ſämmtliche Saiteninſtrumente — begleitend eintritt, und nicht allein durch den verſtärkten und modificirten Klang, ſondern auch durch nuancirte Phraſen oder ausgeführtere Zwiſchenſpiele den wechſelnden Empfindungen einen beſtimmteren und ſchärferen Ausdruck verleiht. Das Recitativ ſelbſt giebt dabei ſeinen eigentlichen

1) Scarlatti ſoll daſſelbe zuerſt in ſeiner Oper Teodora 1693 eingeführt haben, die größere Ausführung der inſtrumentalen Zwiſchenſätze in den Recitativen wird Rinaldo da Capua zugeſchrieben (Burney Reiſe I S. 214).

Digitized by Google

Charakter nicht auf, obgleich es natürlich ſtärker accentuirt und bewegter iſt, auch mitunter auf kurze Zeit in eigentlichen Geſang übergeht[2]. Wo ein lebhafter Wechſel verſchiedenartiger oder widerſtreitender Gefühle, ſei es im Monolog oder im Geſpräch darzuſtellen iſt, tritt das begleitete Recitativ ein, und zwar bildet es meiſtens den Uebergang zu einer ſtetigen Empfindung, welche aus jenem Wechſel hervorgeht, und in einem Geſangſtück ihren angemeſſenen Ausdruck findet. In dem begleiteten Recitativ haben Componiſten und Sänger das Höchſte des dramatiſchen Ausdrucks zu leiſten geſucht, und je mehr in der Arie das Intereſſe der Geſangskunſt überwog, um ſo mehr ſuchte man hier jenem Moment gerecht zu werden.

Für den eigentlichen kunſtgemäßen Geſang wurde die Arie die faſt ausſchließliche Form. Denn die Chöre, mit denen früher wenigſtens regelmäßig der Act ſchloß, wurden nebſt den dazu gehörigen Ballets[3] abgeſchafft und kamen nur mehr ausnahmsweiſe vor[4]. Ferner wurden mehrſtimmige

---

2) Man nannte dieſe durch wirkliche Geſangsmelodie aus dem Recitativ hervorgehobenen Stellen Cavata oder Cavatina. Dann wurde daraus eine kleinere Form der Arie, welche in einer einfach fortgeführten Melodie die lyriſche Stimmung ausdrückte, ohne zweiten Theil, ohne Wiederholung, ohne Bravurpaſſagen, ohne weitere Ausführung. So galten ſie Anfangs für einen Beſtandtheil und beſonderen Schmuck des Recitativs; ſpäter wurden ſie dann auch ſelbſtändig behandelt. Eine andere Bezeichnung der in das Recitativ eingeſchalteten melodiöſen Stellen iſt Arioso, hauptſächlich für getragenen Geſang.

3) Dafür bildete ſich die Sitte aus, ſelbſtändige Ballets zwiſchen den Acten einer Oper zu geben.

4) Namentlich in den Fällen, wo eine Hoffeſtlichkeit auch äußeren Glanz verlangte, wurden Chöre, Ballets, Decorationen und Maſchinerien auch in dieſer Gattung der Oper angebracht. Wie ſolche Schlußchöre gewöhnlich angeſehen wurden, zeigt eine Aeußerung Metaſtaſio's in einem

Digitized by Google

Enſembleſätze auf die möglichſt kleine Zahl beſchränkt und es bildete ſich eine ziemlich ſtreng innegehaltene Satzung daß in jeder Oper ein Duett für die Prima Donna und den Primo Uomo, und ein Terzett, an welchem auch der Primo Tenore Theil nahm, vorkommen mußte, aber nicht leicht mehrere noch andere Enſembles; ja ſelbſt der Platz für dieſe Muſikſtücke am Ende des zweiten und dritten Acts war ziemlich feſt beſtimmt. Dieſe Beſchränkung der mehrſtimmigen Sätze hatte nicht etwa ihren Grund in der Schwierigkeit derſelben, denn die früheren Operncomponiſten waren meiſtens gründliche und fertige Contrapunktiſten, ſondern in dem überall vorherrſchenden Beſtreben den Sänger als Geſangskünſtler geltend zu machen, wie das auch die Anlage ſolcher Enſembleſätze deutlich zeigt. Es kommt in ihnen nicht ein bedeutender Moment der fortſchreitenden Handlung, ein Conflict ſtreitender Leidenſchaften, der einer Entwickelung und Löſung entgegendrängt, zur Darſtellung, ſondern in der Regel geht eine dramatiſch bewegte Situation ihnen vorher, deren Abſchluß ſie in einer Weiſe bilden, welche den breit ausgeführten Ausdruck einer bereits entſchiedenen Stimmung zuläßt. Dem entſprechend werden ſie in einer recht eigentlich concertirenden Weiſe behandelt, ſo daß die einzelnen Stimmen durch die Verſchiedenheit der Klangfarbe und Geſangskunſt mit einander wetteifern können, jede hat Raum ſich neben der andern vollſtändig auszubreiten und geltend zu machen, und auch wo die Stimmen mit einander gehen, iſt, wenn es nicht

---

Briefe an Haſſe (opp. post. 1 p. 357): Desiderei che l'ultimo coro fosse uno di quelli, co' quali avete voi introdotto negli spettatori il desiderio, per l'innanzi incognito, di ascoltargli e — che faceste conoscere, che questo coro non è, come per l'ordinario, una superfluità, ma una parte necessarissima della catastrofe (vom Attilio Regolo).

Digitized by Google

ein ganz einfaches Zuſammenklingen iſt, der concertirende Charakter vorherrſchend.

Die Arie, als der lyriſche Ausdruck einer feſtgehaltenen Stimmung, war ebenfalls nur in ſelteneren Fällen der Culminationspunkt einer dramatiſchen Situation, viel häufiger knüpfte ſie nur an die Handlung an und erhielt von dieſer ein beſtimmtes Colorit, während ihr eigentlicher Inhalt ziemlich allgemeiner Natur war; es kam dann auf den Componiſten wie auf den Sänger an, die Arie im Charakter des Drama zu geſtalten. Berechnet war auch ſie auf den Geſangskünſtler und gab ihm daher vor allen Dingen Raum und Gelegenheit ſeine Kunſt zu zeigen. Auch hier war ſehr bald eine Form gefunden, welche dann in ihren weſentlichen Momenten feſtgehalten wurde. Die Arie[5] beſtand regelmäßig aus zwei Theilen, welche beſtimmt mit einander contraſtirten, meiſtens durch Verſchiedenheit des Tempo, der Tact- und Tonart, doch blieb die letzte in der Regel eine verwandte. Gewöhnlich beginnt ein Allegro im graden Tact, welches von einem langſameren Satz, häufig in ungradem Tact, aufgenommen wird; allein hierin iſt keine feſte Regel und in der Behandlung und Ausbildung des Einzelnen iſt dem Componiſten freier Spielraum gegeben, dem für die Situation erforderlichen Ausdruck und der Individualität des Sängers zu genügen. Meiſtentheils iſt der erſte Satz der breiter angelegte, ausführlichere und namentlich auf die Virtuoſität des

5) Um die Verſchiedenheit der verſchiedenen Charaktere und Situationen wenigſtens im Allgemeinen zu bezeichnen, unterſchied man die Aria di bravura, patetica und di mezzo carattere, ſowie man auch ganze Rollen auf dieſe Weiſe bezeichnete. Allein dieſe Scheidung der Geſangskunſt, des Ausdrucks der tragiſchen Leidenſchaft und ruhiger leidenſchaftsloſer Empfindung als getrennter, für ſich ſelbſtändiger Elemente trug nur noch mehr dazu bei, die Formen der Oper ſtereotyp zu machen.

Digitized by Google

Sängers berechnete; im zweiten Theile pflegte dagegen der Componiſt dem Sänger Ruhe zu gönnen und durch gewählte Harmonien, ausgeführtere Begleitung u. ähnl. ſeine Kunſt zu zeigen. Er iſt deshalb häufig für uns intereſſanter als der erſte, welcher gewöhnlich ein oder auch mehrere Hauptmelodien in verſchiedenen Lagen wiederholt, aber ohne eigentlich thematiſche Verarbeitung derſelben zu bringen, und an dieſe Paſſagen anzuknüpfen pflegt. Eine weſentliche Kunſt des Sängers war es, dieſelbe Melodie ſo oft ſie vorkam in anderer Weiſe, mit anderen Verzierungen und Accenten vorzutragen, und der Componiſt, der ihm gewiſſermaßen nur die Umriſſe vorzeichnete, gab ihm hierin wie in der Ausführung der Cadenz, welche ſtets dem Sänger ganz überlaſſen blieb, Gelegenheit ſelbſtändig Bildung und Geſchmack zu zeigen. Dieſe Aufgabe wurde noch ſchwieriger, als es Sitte wurde den ganzen erſten Theil am Schluſſe des zweiten, der dadurch zu einem Mittelſatz wurde, zu wiederholen[6]; denn es würde für eine Schmach gegolten haben, wenn ein Sänger denſelben ohne neue und geſteigerte Vortragsmanieren anzubringen, ſo wieder geſungen hätte wie das erſtemal. Ja, wenn eine Arie, welche gefiel, ein- oder mehreremal da Capo verlangt wurde, ſo wußte ein ausgezeichneter Sänger das Publicum jedesmal durch neue Erfindungen im Vortrag zu überraſchen. Dadurch ſtellte ſich der Sänger gewiſſermaßen dem Componiſten an die Seite, es war nicht allein Auffaſſung und Vortrag im heutigen Sinn, durch welche er ſich geltend

6) Nach Arteaga rivol. c. 13 II p. 197 f. (II S. 262) wäre Baldaſſare Ferrari ein beliebter Sänger im ſiebzehnten Jahrhundert nicht ſowohl der Erfinder als die Veranlaſſung des Dacapo geweſen; es iſt von Scarlatti in der Oper Teodoro (1695) angewendet, und findet ſich nach Kieſewetter (Geſch. der Muſik S. 83) ſchon vor Scarlatti.

Digitized by Google

machte, ſondern er mußte ſelbſt productiv ſein, wenn gleich angeregt und in gewiſſen Grenzen gehalten durch den Componiſten. Das Verdienſt des letzteren aber galt deshalb nicht für ein geringeres, weil er dem Sänger einen Antheil an der Erfindung überließ; man ſah es vielmehr als ein beſonderes Lob an, wenn die Production des Componiſten geeignet war auch im Sänger den ſchöpferiſchen Funken zu erwecken.

Bei dieſer entſcheidenden Einwirkung, welche die Kunſt des Geſanges auf die Ausbildung und Behandlung der Oper äußerte, iſt es klar, daß nicht allein mittelmäßigen und ſchwachen Componiſten gegenüber der Einfluß der Sänger die Oberhand gewinnen, ſondern überhaupt die Richtung der Geſangskunſt auch die der Componiſten beſtimmen mußte. Von den Leiſtungen jener großen Sänger[7] und Sängerinnen[8] können wir uns nach den faſt unglaublichen Erfolgen beim Publicum und den lobpreiſenden Berichten ihrer Zeitgenoſſen keine beſtimmte Vorſtellung machen, und auch die viel klarere Einſicht in die Beſchaffenheit ihrer Stimmmittel und Kunſtfertigkeit, welche die für ſie geſchriebenen Arien uns gewähren, bietet ohne die Unmittelbarkeit des ſinnlichen Eindrucks doch nur einen ſehr ungenügenden Maßſtab dar. Indeſſen iſt unverkennbar, daß von der Mitte des vorigen Jahr-

7) Es genügt an die berühmten Caſtraten Seneſino (Bernardi, 1680—nach 1740), Bernacchi (1700—nach 1755), Caffarelli (Majorani, 1703—1783), Farinelli (Broschi, 1705—1782), Salimbeni (1712—1751), Creſcentini (1769—1846) zu erinnern.

8) Man denke nur an Vittoria Teſi (1693—1775), Fauſtina Bordoni—Haſſe (1700—nach 1774), Francisca Cuzzoni—Sandoni (1700—1770), Regina Mingotti (1728—1807), Lucrezia Agujari (1743—1783), Franceſca Gabrielli (1755—1795).

hunderts an die Richtung auf äußere Virtuosität (Bravura) immer mehr hervortritt, der Reichthum an Verzierungen und Schnörkeleien überhand nimmt, die dramatische Auffassung und die darauf beruhende Beseelung des Gesanges seltener wird[9], während die Anmaßung der Sänger und die Gefügigkeit der Componisten zunimmt, so daß die Oper mehr und mehr in eine Zusammenstellung von kunstreichen Gesangstücken ausartet, für welche der dramatische Zusammenhang

9) Metastasio schreibt an Calsabigi (20. Dec. 1752) nach Paris, wo die italiänischen Buffonisten so viel Aufsehen machten: non vorrei che insieme co' nostri pregi adottassero i nostri difetti. A parlar sinceramente gl' Italiani in gran parte per far soverchiamente pompa dell' abilità del canto, della quale a distinzione delle altre nazioni gli à forniti la natura, si sono non solo dimenticati d' imitarla, mà trascorrono assai spesso sino ad opprimerla (opp. post. II p. 94); und bald darauf (24. Jan. 1753) an Bernacchi: Quali cicalate non si farebbero su la vergognosa prostituzione della nostra povera musica, ridotta a meritar la derisione de' rivali stranieri, e costretta ad imitar non più le passioni e la favella degli uomini, ma il cornetto di posta, la chioccia ch' a fatto l'uovo, i ribrezzi della quartana o l'ingrato stridere de' gangheri rugginosi? [Dies geht auf die Opera buffa.] Se questi pazzi e deplorabili abusi offendono tanto il mio orecchio, quale effetto faranno in voi, gran maestro di mettere, di spandere e di sostener la voce, di finir con chiarezza tutto ciò che s'intraprende, e di sottometter sempre l'abilità alla ragione? (opp. post. II p. 99. vgl. p. 215.) In den stärksten Ausdrücken spricht er sich über die Bravurarien gegen Chastellux (15. Juli 1765) aus: Le arie chiamate di bravura sono appunto lo sforzo della nostra musica, che tenta sostrarsi all' impero della poesia. Non à cura in tali arie nè di caratteri, nè di situazioni, nè di affetti, nè di senso, nè di ragione; ed ostentando solo le sue proprie ricchezze, col ministero di qualche gorga imitatrice de' violini e degli usignuoli à cagionato quel diletto, che nasce dalla sola maraviglia, ed à riscossi gli applausi, che non possono a bona equità esser negati a qualunque ballerino di corda, quando giunga con la destrezza a superar la commune aspettazione (opp. post. II p. 330).

Digitized by Google

nur mehr einen äußerlichen Faden abgiebt. Mit dem dramatiſchen Geſang nimmt auch die dramatiſche Darſtellung ab, die Sänger verwenden auf dieſelbe, als ein überflüſſiges oder den Geſang wohl gar ſtörendes Beiwerk, immer weniger Mühe[10], und auch das Publicum gewöhnt ſich ſeine Aufmerkſamkeit auf einzelne Leiſtungen einzelner Virtuoſen zu richten und das Uebrige nur ſo mit in den Kauf zu nehmen[11]. Die Componiſten, welche zum großen Theil wenig Luſt hatten ihre Mühe an vorausſichtlich undankbare Partien zu verſchwenden, folgten dieſem Beiſpiel und wandten ihre Kraft ebenfalls nur auf Einzelnheiten[12].

Hier darf eine eigenthümliche, ja unbegreifliche Erſcheinung nicht außer Acht gelaſſen werden, welche einen weſentlichen Einfluß auf die Geſtaltung der Opera seria gehabt hat, die Anwendung der Caſtraten. Bereits zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts wurden, weil es für ein Aergerniß galt, wenn Frauen in der Kirche ſangen, und Knaben für den kunſtreichen Geſang nicht ausreichten, Caſtraten zum Geſang in der Kirche verwendet, von dieſer übernahm ſie die Oper. Im Kirchenſtaat war es ſeit Innocenz XI Frauen verboten auf dem Theater aufzutreten und Caſtraten übernahmen deshalb die Frauenrollen; der Reiz aber, welchen ihr

10) Gretry erzählt geſehen zu haben, wie ein Sänger bei Seite ging und eine Orange verzehrte, während ein zweiter ſich mit ſeinem Geſange an ihn als Gegenwärtigen richtete (Mémoir. I p. 119.).

11) Pendant les neuf à dix années que j'ai habité dans Rome, ſagt derſelbe Gretry (Mém. I p. 114.), je n' ai vu réussir aucun opéra sérieux. Si quelquefois l'on s'y portoit en foule, l'étoit pour entendre tel ou tel chanteur; mais lorsqu'il n'étoit plus sur la scène, chacun se retiroit dans sa loge pour jouer aux cartes et prendre des glaces, tandis que le parterre bâilloit.

12) Die Darſtellung, welche Arteaga (in dem mehrfach erwähnten Buch Cap. 12 ff.) vom Verfall der Oper giebt, iſt anſchaulich genug.

Digitized by Google

Geſang ausübte, verurſachte daß auch an anderen Orten und dann auch neben den Sängerinnen Caſtraten auftraten. Und nun bildete ſich die unnatürliche Regel der Opera seria aus, daß der Hauptheld und erſte Liebhaber von einem Caſtraten dargeſtellt wurde, der wie zum Hohn den Titel eines Primo Uomo erhielt. Wie ſehr ſich auch dieſe durch die ſchmachvollſte Gewalt der Natur abgezwungenen Stimmen durch den Umfang und die Schönheit der Töne auszeichnen und, gleich Inſtrumenten, für die höchſte Kunſtfertigkeit eignen mochten, ſo gehörte doch ein ausgeſuchtes Raffinement im Genuß des Hörens dazu um den natürlichen und ſittlichen Widerwillen zu überwinden und den grellen Widerſpruch gegen die Natur bei einer dramatiſchen Darſtellung zu vergeſſen. Daß eine ſolche Einrichtung möglich war, allgemein werden und ſich über ein Jahrhundert erhalten konnte, iſt ein merkwürdiger Beweis dafür, in welchem Grade der Genuß am kunſtmäßigen Geſange damals vor Allem den Vorrang behauptet[13]. Und grade die Caſtraten waren der Gegenſtand der höchſten Bewunderung[14], an keinem Theater, keiner Kirche durften ſie

13) Raguenet (parallèle des Italiens et des François 1702. § 26 ff. bei Mattheſon muſic. Critik I S. 141 ff.) rechnet es unter die größten Vorzüge der italiäniſchen Muſik, daß ſie ſich der Caſtraten bedient, welche man in Frankreich nicht kannte.

14) Als Zeugniß mag hier ſtehen was Heinſe an Jacobi aus Venedig (26. Jan. 1781) ſchreibt (Schriften Th. III S. 103 f.): „Ich habe dieſe unglücklichen Opfer des Ohrenſchmauſes nie anders betrachtet als ſich ſelbſt ſpielende Inſtrumente; aber dieſer (Pacchierotti) hat mich oft mit ſeiner leidenſchaftlichen Action vergeſſen machen, daß er eins war, und ich habe oft im entzückten Ohr gehabt: o benedetto il coltello, che t' a tagliato li coglioni! [vgl. Hildegard Th. III S. 19]. Eine ſüßere Stimme kann man nun einmal nicht hören, und ſie iſt wahrer Conſtantia vom hohen Kap, und was der Menſch oder Halbmenſch für eine Kunſt und Natur zugleich im Vortrag hat, überſteigt alle Vorſtellung und muß man

Digitized by Google

fehlen. Auf die muſikaliſche Geſtaltung der Oper übten ſie natürlich einen ſehr beſtimmenden Einfluß. Eine eigentlich dramatiſche Ausführung der wichtigſten Rollen war aber nicht möglich, wenn Helden und Liebhaber nicht als Männer auftraten. Die Caſtratenſtimme unterſcheidet ſich zwar merklich von einer Frauenſtimme — wie ja überhaupt der Caſtrat nicht weiblich ſondern weibiſch wird —, ſie entbehrt der weiblichen Seele und Leidenſchaft eben ſo wohl als der männlichen, ſie iſt geſchlechtlos, ſo zu ſagen abſtract; nothwendig betrat im Caſtraten nur der Sänger, der Geſangskünſtler die Bühne, und die oben bezeichnete Richtung der Oper war dadurch daß man Caſtraten die Hauptrollen übertrug, aufs Schneidendſte bezeichnet.

Gegen die Prima Donna und den Primo Uomo trat auch der Tenoriſt ſchon zurück, wie das auch die Rollenvertheilung mit ſich brachte, indem die Rollen der Väter, der nicht begünſtigten Nebenbuhler, auch wohl der Fürſten und Tyrannen meiſtens in ſeine Hände gegeben waren. Durch eine ſeltſame Convenienz, für die weder ein innerer noch äußerer Grund vorliegt, war von der Opera seria — als wollte man die hohe Stimmung, zu der das ganze Perſonal hinaufgeſchraubt war, durch nichts ſtören — die Baßſtimme gänzlich ausgeſchloſſen: Baßpartien kommen in derſelben gar nicht, oder höchſtens einmal in der Nebenpartie eines Prieſters oder dgl. vor[15]. Das hängt auch damit zuſammen, daß wenig

ſelbſt hören. Kein Frauenzimmer, man mag ſagen was man will, hat ſo viel reine vollkommene Chorden und eine ſolche Bruſt. Es iſt eine Stärke und ein Anhalten im Ton, daß die Seele davon wie von einem Strom mit fort muß."

45) Perche escludere il basso? ſagt Sav. Mattei (La riforma del teatro vor Metaſtaſio opp. post. III p. XXXII): Un Ircano, un Iarba quanto starebbe bene ad un basso? Si è creduto, che la voce di

Digitized by Google

oder gar keine Enſembleſätze in derſelben angebracht wurden; denn eine reiche Entfaltung nach dieſer Seite hin hätte die Einführung der Baßſtimme aus muſikaliſchen Rückſichten nothwendig gemacht.

Schon die ganz äußerliche Rückſicht auf die enormen Summen, welche man berühmten Sängern und Sängerinnen zahlte, brachte es mit ſich, daß jede Oper in der Regel nur drei, höchſtens vier Hauptrollen hatte, deren Darſteller durch das Beiwort primo ausgezeichnet wurden. Die übrigen Perſonen, welche die dramatiſche Conception etwa nöthig machte, mußte der Dichter und beſonders der Componiſt als untergeordnete behandeln, nicht allein, weil gewöhnlich nur mittelmäßige Kräfte für deren Ausführung vorhanden waren, ſondern hauptſächlich weil es nicht im Intereſſe der erſten Sänger und Sängerinnen lag, daß die Nebenpartien Aufmerkſamkeit und Beifall erregten. In der Zeit der abſoluten Herrſchaft der Geſangskünſtler controlirten ſie die Arien der Secondarier, caſſirten die Arien welche zu brillant waren oder nahmen ſie für ſich, wo denn der Dichter zuſehen mochte wie er das einrichtete. Deshalb wurde mitunter heftig geſtritten, welches die erſte Partie ſei[16]. Sogar eine äußerliche Etikette

---

basso non sia voce di galantuomo e si è rilegata nel teatro buffo: ma è voce più di galantuomo quella dell' eunuco?

16) Metaſtaſio ſchreibt an Farinelli (15. Dec. 1753): Quando io ò composto l'Adriano, ò procurato di far parti eguali quanto è possibile, fra Adriano e Farnaspe, Emirena e Sabina. Nella sostanza Adriano e Sabina sono le prime parti: l'una e l'altra formano il principal soggetto dell' opera, e l'una e l'altra cresce nell' andare innanzi: con tutto ciò in grazia della vivacità delle prime scene di Farnaspe, tutti i musici si sono ingannati, ed io sono stato richiesto della decisione, di cui ora mi richiedete, diverse altre volte. — La distribuzione poi delle parte essendo impresa più politica che scientifica, non posso farla io, che non essendo su la faccia del

Digitized by Google

hatte ſich feſtgeſtellt: wer die prima parte ſang, nahm den Ehrenplatz rechts von den Mitſpielenden ein, weil es in der Regel auch die vornehmſte Perſon im Stück iſt. Als Fauſtina Haſſe im Jahr 1748 die Dircea im Demofoonte ſang, welche dramatiſch und muſikaliſch betrachtet die erſte Rolle hat, aber erſt ſpäter als Prinzeſſin erkannt wird, verlangte ſie nichts deſto weniger den Ehrenplatz vor der anerkannten Fürſtin Creusa und erklärte ſonſt nicht auftreten zu wollen. Metaſtaſio mußte in zwei Briefen an Haſſe und Baron Dieskau über das Sachverhältniß mit vorſichtiger Motivirung entſcheiden um ſie zum Nachgeben zu bewegen[17].

So wirkte alles zuſammen, daß die Opera seria in ihrer äußerlich ſcharf begrenzten Form, an der man um ſo feſter hielt, je mehr ſie auf Convention und Einſeitigkeit begründet war[18], nach der einen Richtung des kunſtvollen Geſanges hin ſich ausbildete, und zwar ſo daß nicht Kraft und Charakteriſtik, ſondern Weichheit und Virtuoſität dieſer Entwickelung ihr eigenthümliches Gepräge gaben.

11.

Auch die Behandlung der Inſtrumentalbegleitung und die Zuſammenſetzung des Orcheſters wurde bereits durch Scarlatti ſo feſtgeſetzt, wie ſie in der Folgezeit im Weſentlichen beibehalten wurde. Zum Recitativo secco des Dialogs wird, wie ſchon bemerkt, nur vom Baſſe der Grundton des Accords angegeben, während auf dem Klavier, an welchem der Componiſt oder der ſtellvertretende Kapellmeiſter dirigirte, der volle

luogo, ignoro una quantità di circonstanze necessarie a ben decidersi (opp. post. II p. 145 f.).

17) Metaſtaſio opp. post. I p. 282 ff.

18) Belehrend ſind die Rathſchläge, welche Goldoni erhielt, als er ſeine Oper Amalassunta verlas (mem. I, 28 p. 150 ff.).

Digitized by Google

Accord angeſchlagen und je nach Bedürfniß wiederholt wird. In den Arien und Enſembles tritt die volle Inſtrumentalbegleitung ein; die aber den Charakter der Begleitung, der Unterordnung unter den Geſang ſehr beſtimmt feſthält. Allerdings hatte ſchon Scarlatti die Begleitung von dem Bann erlöſt, nur die generalbaßmäßige Ausfüllung der Harmonie darzuſtellen, welche einem gegebenen Baß zu einer gegebenen Melodie Schritt vor Schritt folgt, und ihr eine freiere Bewegung gegeben; allein von Selbſtändigkeit und Unabhängigkeit des Orcheſters den Singſtimmen gegenüber war dabei noch keine Rede. Selbſtändig trat das Orcheſter nur auf in den meiſt ſehr langen Ritornellen, die aber nur die Motive der Arie vom Sänger auf die Inſtrumente übertragen wiederholten, in den kürzeren Zwiſchenſätzen der begleiteten Recitative und endlich in der die Oper eröffnenden Sinfonia.

Für dieſe hat ſich frühzeitig eine ziemlich conſtant feſtgehaltene Form ausgebildet[1]. Sie beſteht aus drei Sätzen, einem Allegro, einem langſameren auch durch Tactart, Inſtrumentation — die meiſtens ſchwächer iſt — und Charakter abſtechenden kürzeren Satz, und einem raſch hinfließenden, heiteren und meiſt rauſchenden Allegro. Dieſe Grundzüge ließen eine reiche und vielgeſtalte Entwickelung zu, ſowohl in Rückſicht der muſikaliſchen Ausführung und Geſtaltung, als der individuellen Charakteriſtik nach Maßgabe des Gegenſtandes der Oper. Allein hierfür war in Italien von jeher wenig Sinn, man legte geringen Werth auf die Ouverture, und es blieb meiſtens bei der ganz allgemeinen Abſtufung der drei

1) Früher wandte man auch in Italien die durch Lully in Frankreich feſtgeſtellte Form der Ouverture an, welche mit einem Grave beginnt, auf welches ein raſcher, meiſtens fugirter Satz folgt, der zuletzt wieder ins Grave übergeht und damit ſchließt.

Digitized by Google

Sätze unter einander. Leitet doch auch Arteaga[2] die Ouverture aus der Nothwendigkeit ab das verwirrte Murmeln der Zuhörer zu ſtillen, ihre Aufmerkſamkeit zu erregen und ihre Gemüther zur Stille und guten Ordnung vorzubereiten, obgleich er die Componiſten tadelt, daß ſie nicht ihren Vortheil daraus zu ziehen verſtänden und durch die Symphonie den Affect auszudrücken ſich beſtrebten, der in der erſten Scene herrſchte.

Bei den erſten Opernaufführungen war das Orcheſter zum großen Theil ſehr reich und complicirt und es werden eine Reihe damals gebräuchlicher Inſtrumente genannt, die aber ſo vollſtändig verſchollen zu ſein ſcheinen, daß ſelbſt die neueſten Inſtrumentationskünſtler ihr Orcheſter noch nicht damit geſchmückt haben. Das Orcheſter Scarlattis aber bildet in ſeiner Zuſammenſetzung ſchon die weſentliche Grundlage des noch heute beſtehenden. Den Hauptſtamm bilden die Saiteninſtrumente, Violinen, Bratſchen und Bäſſe; aber ihre Anwendung iſt ſehr einfach. Die Violoncelli gehen regel-

2) Arteaga rivol. 13 t. II p. 172 (II S. 239 ff. d. Ueb.). Dies hat ſich auch der ſchon früher einmal erwähnte Schaul gemerkt und rühmt von Jomellis Symphonien daß ſie in dieſem Sinne wahre Ouverturen ſind (Briefe über den Geſchmack in der Muſik S. 79 f.), ein Geräuſch, wie Weber (hinterl. Schr. I S. 68 f.) ſagt, das im Orcheſter gemacht wird um die Zuhörer zur Stille zu bewegen. Etwas feiner iſt die Auffaſſung bei Rouſſeau (Dictionn. de mus. *Ouverture*): Dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un chant agréable et flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer, et de déterminer enfin l'ouverture par un morceau d'un autre caractère, qui tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'acteur arrivé sur la scène exige du spectateur.

Digitized by Google

mäßig mit den Contrabäſſen und auch die Bratſchen bilden häufig nur die Verſtärkung des Baſſes, ſo daß ſie nicht ſelten in der Partitur gar nicht geſchrieben werden; wo ſie ſelbſtändig auftreten, ſind ſie dagegen manchmal getheilt, wie die Violinen, die aber auch ſehr oft miteinander gehen. Unter den Blasinſtrumenten ſpielen die Oboen bei weitem die Hauptrolle; nur neben ihnen, zur Abwechslung und beſonderen Charakteriſtik erſcheinen die Flöten, vereinigt ſind ſie ſelten, daher auch meiſtens im Orcheſter beide Inſtrumente von denſelben Perſonen geblaſen wurden. Ferner werden dann die Hörner angewendet und um einen beſonderen Glanz zu verleihen Trompeten und Pauken[3]; Fagotts dienen in der Regel nur als Verſtärkung der Bäſſe und treten ſelten ſelbſtändig auf. Demgemäß waren bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts auch die größten Orcheſter beſetzt und eingerichtet. Ein Beiſpiel ſahen wir ſchon oben S. 214 am Mailänder Orcheſter; intereſſant iſt auch die Notiz, welche Rouſſeau[4] über die von Haſſe veranſtaltete und als muſterhaft geprieſene Beſetzung und Anordnung des Dresdner Orcheſters mittheilt[5].

3) Poſaunen waren in der Kirche regelmäßig im Gebrauch, nicht in der Oper.

4) Rouſſeau Dictionn. de mus. *Orchestre*, danach wiederholt bei Kandler (vita di Hasse Taf. 4). Haſſe beſtätigte in Wien Burney daß die Angaben Rouſſeaus vollkommen genau ſeien (Reiſe II S. 257).

5)

1 Klavier des Kapellmeiſters.
2 Klavier des zweiten Accompagniſten.

Digitized by Google

Vergegenwärtigt man ſich den allgemeinen Eindruck eines ſolchen Orcheſters, ſo fällt zunächſt die ſtarke Beſetzung der Baßſtimme auf, welche der durch den Sänger vertretenen herrſchenden Melodie gegenüber am ſelbſtändigſten auftritt und in der That für dieſelbe eine feſte Grundlage bildet. Dieſe beiden Elemente treten als die weſentlichſten ſo entſchieden hervor, daß nicht ſelten die Melodie dem Baß gegenüber noch durch die Geigen und Oboen oder Flöten verſtärkt wird. Um ſich aber die Wirkung ſelbſt bei ſtarker Figuration nicht zu dürftig vorzuſtellen, darf man nicht vergeſſen, daß der Accompagniſt auf dem Flügel die Harmonie ausfüllte. Dieſe zu verſtärken und durch Abwechslung der Klangfarbe zu beleben war die Hauptaufgabe der Blasinſtrumente. Indeſſen tritt, wo das Orcheſter als ein Ganzes behandelt wird und ſeine Beſtandtheile mehr in der Maſſe wirken, ſehr ſelten ein Beſtreben nach feiner, detaillirter Schattirung durch abwechſelnde Inſtrumente hervor; wo dieſes erreicht werden ſoll, verwendet man concertirende Soloinſtrumente.

Italien zeichnete ſich damals auch als die Mutter und Pflegerin der Inſtrumentalvirtuoſen aus. Eine Reihe ausgezeichneter Violiniſten[6] begründete den Ruhm des Violinſpiels und

---

3 Violoncelli.
4 Contrabäſſe.
5 Erſte Violinen.
6 Zweite Violinen.
7 Oboen.
8 Flöten.
a Bratſchen.
b Fagotts.
c Hörner.
d Trompeten und Pauken auf einer Tribune.

6) Es genügt an Arcang. Corelli (1653—1713), Franc. Geminiani (1680—1762), Ant. Vivaldi (16..—1743), Giuſ.

Digitized by Google

erhob ihn auf eine außerordentliche Höhe, auch für Oboe und Fagott[7] gab es in Italien treffliche Meiſter und ſpäter erſt konnte Deutſchland auch hier mit Italien erfolgreich wetteifern; in Frankreich blieb die Inſtrumentalmuſik am längſten zurück. Schon Scarlatti führte die Leiſtungen der Inſtrumentalvirtuoſen in die Oper ein; die Richtung auf das bloß äußerlich Virtuoſenhafte war hier noch näher und gefährlicher. Das Begünſtigen der einzelnen glänzenden Leiſtung wirkte im Orcheſter ſo nachtheilig, wie auf der Bühne, indem ſie die ſorgfältige Durchbildung zu einem Ganzen hinderte. Dann aber, da man es liebte, den Inſtrumentalvirtuoſen mit dem Geſangvirtuoſen förmlich wetteifern zu laſſen, wirkte allmählich die Kunſt jenes auf dieſen ein, anſtatt daß es umgekehrt ſein ſollte, und trug nicht wenig dazu bei, daß die Stimme des Sängers als ein Inſtrument behandelt wurde. Bekannt iſt es daß Farinelli ſeinen Ruhm in Rom begründete, indem er mit einem ausgezeichneten Trompetenbläſer wetteiferte, für den Porpora eine obligate Partie zu Farinellis Arie geſchrieben hatte. Die Hauptaufgabe war ein lang ausgehaltener Ton und Farinelli beſiegte ſeinen Nebenbuhler durch Dauer und kunſtmäßigen Vortrag zweimal. Die Anecdote[8] iſt charakteriſtiſch für die Verſchiedenheit virtuoſenhafter Leiſtungen in verſchiedenen Zeiten. Damals hatte die Kunſt der Trompetenbläſer einen Grad der Ausbildung erreicht, von dem die heu-

---

Tartini (1692—1770), Pietro Nardini (1722—1793), Gaet. Pugnani (1727—1803), Ant. Lolli (1733—1802) zu erinnern.

7) Ich nenne nur die Gebrüder Beſozzi, Aleſſandro (1700—1775), Antonio (1707—1781), Gaetano (1727—nach 1793), Oboiſten und Girolamo (1743—1781) Fagottiſt.

8) Burneys Erzählung (Reiſe I S. 153) iſt von Fétis in einigen Punkten berichtigt.

Digitized by Google

tigen Trompeter noch entfernter ſind als unſere Sänger von den Geſangskünſtlern jener Zeit.

12.

Endlich muß auch der Operntexte gedacht werden. Daß ſie zuletzt erwähnt werden geſchieht nicht ohne Berechtigung noch Abſicht; denn bei der vorher angedeuteten Entwickelung der Oper wurden ſie mehr und mehr nur das Gerüſte, welches dem Muſiker diente ſeine Lichter und Lampen zu einer glänzenden Illumination daran zu befeſtigen.

Die Richtung auf Beſeitigung der äußeren Pracht und Vereinfachung der Mittel, welche die neue Geſtalt der Opera seria hervorrief, mußte ſich zunächſt in den Dichtungen zeigen. Man wählte die Gegenſtände nach wie vor aus der claſſiſchen Mythologie und Geſchichte, oder wenn man ja ein anderes Sujet ergriff, ſo mußte es dieſen analog ſein; allein man verbannte das Zauber- und Spektakelweſen und führte ſtatt deſſen eine zuſammenhängende, aus innern Motiven ſich entwickelnde Handlung ein, wodurch denn allerdings die erſte Forderung des Dramas ausgeſprochen war. Ferner wurde die früher übliche Miſchung des Tragiſchen und Komiſchen aufgehoben und alle komiſchen Elemente ſtreng aus der Oper verbannt. Darin ſetzt Arteaga das Hauptverdienſt des Silvio Stampiglia[1], übrigens ſei er trocken und ohne Leben geweſen, und habe weder dem Recitativ Wohlklang zu geben noch die Arie muſikaliſch zu machen verſtanden[2]. Auf dem

1) Silvio Stampiglia, ein Römer, geb. 16.., war kaiſerlicher Hofpoet unter Franz I, wurde von Karl VI verabſchiedet, und ſtarb in Neapel 1725.

2) Arteaga le rivol. 10 I p. 67 f. (II S. 56 f. d. Ueb.). Apoſtolo

von ihm und einigen anderen angebahnten Wege ſchritt zunächſt Apoſtolo Zeno fort[3]. Er war ein Mann von gründlicher Bildung und Gelehrſamkeit und ſtrebte mit bewußter Einſicht danach die Oper der alten Tragödie nachzubilden. Er ſuchte ihr einen kräftigen, männlichen Geiſt zu geben und wählte danach ſeine Gegenſtände, richtete ſein Augenmerk auf eine natürlich ſich entwickelnde Handlung, richtige Charakterzeichnung und einfache Sprache. Daß ſeine Opern allgemeinen Beifall und Bewunderung fanden und in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vielfach componirt und aufgeführt wurden, legt Zeugniß für die Einfachheit und den Ernſt in der Richtung der Muſik ab; auch daß man ſpäter ſeine Texte für die muſikaliſche Behandlung zu gedehnt fand iſt ein Beweis daß früher die Muſik in ihren Anſprüchen auf Ausdehnung beſcheidener war[4]. Seine Ver-

---

Zeno ſagt dagegen von ihm (lett. IV p. 21): era più ingegnoso che dotto, e ne' suoi drammi v' ha più di spirito che di studio. Freilich war der Maßſtab von 1725 von dem von 1785 ſehr verſchieden. Seine Opern behandelten meiſt hiſtoriſche Gegenſtände, Zeno zeichnet die Partenope und Camilla, Arteaga La caduta dei decemviri aus.

3) Apoſtolo Zeno, aus einer urſprünglich kretenſiſchen Familie, geboren in Venedig 1688, wurde von Karl VI als kaiſerlicher Hofpoet 1717 nach Wien berufen, wo er ſich bis zum Jahr 1729 aufhielt und dann, ſeiner Dienſte in Gnaden entlaſſen, nach Venedig zurückkehrte. Hier lebte er mit hiſtoriſchen Studien beſchäftigt bis 1750.

4) Gretry erzählt (mémoir. I p. 114): D'anciens professeurs m'ont assuré cependant que jadis les poëmes d' Apostolo Zeno et ceux de Metastasio avoient obtenu des succès réels; et après les avoir interrogés sur la manière dont ils étoient traités par les musiciens de ce temps, j'ai su qu'ils faisoient les airs moins longs qu' aujourd'hui, moins de ritournelles, presque point de roulades, ni de repétitions. So ſpricht Mattei (La riforma del teatro vor Metaſtaſio opp. III p. XXXIX f.) von den älteren Compoſitionen Metaſtaſioſcher Texte: Veggansi gli spartiti antichi, quando i drammi di Metastasio si cantavano intieri senza la miserabile carneficina, che oggi si fa,

Digitized by Google

dienſte[5] wurden aber hauptſächlich in den Schatten geſtellt durch Metaſtaſios Leiſtungen, welche auf eine merkwürdige Weiſe die Richtung jener Zeit bezeichnen, die ſie gefördert haben, wie ſie durch dieſelbe hervorgerufen wurden.

Metaſtaſio[6], der ſich frühzeitig durch ſein improviſatoriſches Talent ausgezeichnet hatte, erhielt durch Gravina eine gründliche gelehrte Bildung, welche ihn ausdrücklich auf

e si osserverà la sobrietà e prudenza di quei maestri, che scriveano quanto bastava, ed i cantanti non restringevano la loro abiltà a' soli gorgheggi, ma badavono all' azione, con cui interessavano gli spettatori, cosa oggi del tutto trascurato e riserbata a' ballerini, a quali i cantanti, come diceva Metastasio, si contentano di servir d'intermezzo.

3) Metaſtaſio, von Fabroni zu einem Urtheil über Zenos Opern aufgefordert, ſchreibt dieſem (opp. post. II p. 409): Io poco sicuro di me stesso nel saper conservare il dovuto mezzo fra l'invidia e l'affettazione evito il minuto esame delle opere suddette; ma non posso però tacere, che quando mancasse ancora al Signor Apostolo Zeno ogni altro pregio poetico, quello di aver dimostrato con felice successo, che il nostro melodramma e la ragione non sono enti incompatibili (come con tolleranza, anzi con applausi del publico parea che credessero quei poeti, ch' egli trovò in possesso del teatro quando incominciò a scrivere) quello, dico, non essersi reputato esente dalle leggi del verisimile; quello di essersi difeso dalla contagione del pazzo e turgido stile allor dominante; e quello finalmente di aver liberato il coturno dalla comica scurrilità del socco, con la quale era in quel tempo miseramente confuso, sono meriti ben sufficienti per esigere la nostra gratitudine e la stima della posterità. Vgl. Arteaga a. a. O. I p. 69 ff. (II S. 58 ff. d. Ueb.) Goldoni mem. I, 44 p. 226 f.

6) Pietro Trapaſſi (Metaſtaſio), geb. in Rom 1698, wurde von dem berühmten Rechtsgelehrten Gravina erzogen und ſchrieb in ſeinem vierzehnten Jahr die Tragödie Giustino. Seine Laufbahn als Operndichter eröffnete er in Neapel 1724 mit der Didone. Im Jahr 1730 kam er als Hofpoet nach Wien, wo er 1782 ſtarb. — Die Kritik, welche Arteaga (le riv. c. 11 ff.) übt, trifft in den weſentlichſten Punkten das Richtige, während Hiller (Ueber Metaſtaſio und ſeine Werke. Leipz. 1786), der

die Muſter des claſſiſchen Alterthums zurückführte, und durch ſein Verhältniß zur Sängerin Marianna Bulgarini frühzeitig genaue Kenntniß von allem was die Technik der Opern angeht. Der von Apoſtolo Zeno angegebenen Richtung folgend ſuchte er in ſeinen Operndichtungen ein Drama zu liefern, das allen Anſprüchen an ein ſolches genügte. Pſychologiſch richtige Darſtellung der Charaktere und Leidenſchaften, eine aus ihnen hervorgehende folgerichtig entwickelte Handlung war ſein Hauptaugenmerk. Wenn gleich die antike Tragödie ſein Muſter war, ſo erkennt man in der Auffaſſung derſelben deutlich den Einfluß der Zeit und vor allen der franzöſiſchen Tragödie, obwohl Metaſtaſio ſich von manchen engherzigen Beſchränkungen derſelben emancipirt. Allein Metaſtaſio iſt keine große und kräftige Natur, ſtarke Leidenſchaften faßt er nicht; ſeine pſychologiſche Auffaſſung iſt klar und verſtändig, aber beſchränkt, wie ſeine Geſinnung anſtändig und wohlmeinend, aber nicht frei und groß iſt. Daher iſt in ſeinen Dramen die Darſtellung der Charaktere wie der Handlungen wohlüberlegt, paſſend, zuſammenhängend, aber ſie geht über eine gewiſſe Mittelmäßigkeit nicht hinaus. Auch in der Charakteriſtik iſt er ſehr beſchränkt; es iſt ihm nur um die Exemplification gewiſſer pſychologiſcher Grundſätze und Erfahrungen zu thun, die in ſehr geringem Maße individualiſirt werden[7]. Zu dem eigentlich belebenden Element ſeiner Dramen machte er die Liebe, welche nirgend,

---

faſt ganz dem Calſabigi folgt — demſelben Calſabigi, der ſpäter mit Gluck die Oper zu reformiren ſuchte —, viel weniger vorurtheilsfrei in ſeinem Lobe Metaſtaſios iſt. Das Urtheil von A. W. Schlegel (Vorleſungen 16 Th. V S. 350 ff.) iſt bekannt, wie das von Rouſſeau (Dictionn. de mus. *Génie*).

7) Burney bemerkt, wie der Charakter und das Benehmen Metaſtaſios ſeiner Poeſie durchaus entſpreche (Reiſe II S. 170 f.)

Digitized by Google

wenigſtens bei Nebenperſonen, fehlt und in der Regel der Kernpunkt iſt, von welchem die pſychologiſche Motivirung ausgeht. Kam er ſchon dadurch dem Geſchmack ſeiner Zeitgenoſſen entgegen, ſo noch mehr durch die Art wie er ſie behandelte, indem er ſie zwar lebendig und leidenſchaftlich, aber ſo darſtellte, daß Weichheit, ſelbſt Weichlichkeit und eine wohlverhüllte Sinnlichkeit ihr eigentlicher Charakter waren, die Ausführung der darauf beruhenden Verhältniſſe aber in der That dem wirklichen Leben nachgebildet war. Um ſo eher fanden ſie Eingang bei dem Publicum, das ſich und ſeine Liebſchaften anſtändiger und veredelt auf der Bühne wieder fand, und dem auch ſonſt Metaſtaſio in keiner Weiſe Anſtrengung und Selbſtüberwindung zumuthete ſondern es auf die bequemſte Weiſe genießen ließ. Dies beſonders auch durch ſeine Sprache, welche correct, fließend und frei iſt, ohne daß man je an die Arbeit erinnert wird, und von hinreißendem Wohllaut, im Ausdruck einfach und natürlich, nur ſoweit rhetoriſch als italiäniſche Sprache und Poeſie es verlangt, und nie um ein feines concetto verlegen.

Zu dieſen Vorzügen, welche Metaſtaſio als dramatiſcher Dichter beſaß, kam noch der welcher ihn als Operncomponiſt auszeichnete: ſeine Poeſie war muſikaliſch. Er war ſelbſt für Muſik begabt und hatte im Verkehr mit Sängern und Componiſten dieſe Anlage ausgebildet, ſo daß er fühlte und wußte, worauf es bei einem zur Compoſition beſtimmten Text ankam. Er ſang[8] und ſpielte Klavier, er componirte ſelbſt ein wenig[9],

8) Es iſt freilich Scherz, wenn er an Farinelli ſchreibt: Sappiate ch' io canto la vostra aria come un serafino (opp. post. I p. 324); aber er ſang doch.

9) Er erwähnt kleiner Compoſitionen (opp. post. 1 p. 386. 402); auch ſind deren gedruckt.

Digitized by Google

und es war ihm eine angenehme Anregung zu poetiſcher Beſchäftigung auf dem Klavier zu ſpielen; er ſagt ſelbſt, er habe nie eine Arie gedichtet, ohne ſie bei ſich zu componiren, ſich von ihrem muſikaliſchen Charakter eine ganz beſtimmte Vorſtellung zu machen[10].

Den Fortgang der Handlung, die dramatiſche Motivirung verlegt er regelmäßig in den recitativiſchen Dialog, die Arie (oder Duett, Terzett) drückt, faſt immer zum Beſchluß einer Scene, das Gefühl aus, welches das Reſultat der vorhergehenden Bewegung iſt und ſie momentan abſchließt. Dies wußte er beſtimmt und klar, ſchlicht und ſoweit gemäßigt auszudrücken, daß er dem Componiſten Anregung und zugleich Spielraum für freie muſikaliſche Behandlung gab. Allerdings finden ſich neben einfachen Aeußerungen des Gefühls in ſeinen Arien häufig allgemeine Sentenzen und Vergleichungen, die er gern vom Meer entnimmt. Dieſe aber entſprachen dem Geſchmack der Zeit und ſtörten die Muſiker nicht, die letzteren gaben ihnen ſogar eine willkommene Gelegenheit zu mancherlei Malerei, die damals beliebt war und von der Opera buffa bis zur Karikatur übertrieben war. Dieſe allgemeine Anlage der Arien wurde nun aber gehoben durch eine wohllautende, melodiöſe Sprache, welche der Muſik auf halbem Wege entgegenkam, durch eine einfache, aber doch abwechſelnde Rhythmik, welche dem Muſiker Freiheit ließ, endlich durch die zweckmäßigſte Gliederung ſowohl in der Zuſammenſtellung entſprechender und contraſtirender Gedanken als in der ſyntaktiſchen Conſtruction, welche dem Componiſten

---

10) Sa già Vostra Eccellenza, ſchreibt er an ſeine alte Gönnerin, die Fürſtin Belmonte (opp. post. I p. 384), ch' io non so scrivere cosa che abbia ad esser cantata, senza o bene o male immaginarne la musica.

Digitized by Google

überall eine bequeme Grundlage für die muſikaliſche Periodiſirung gewährte ohne ihn zu beſchränken. Kein Wunder, daß Metaſtaſio die Bühnen und die Componiſten beherrſchte und das unerreichte Muſter für alle Operndichter wurde, die natürlich ſeine Schwächen am glücklichſten nachahmten, ſo daß Raumann wohl Recht hatte, als ihm ein alter Text von Metaſtaſio zum Componiren gegeben wurde, zu ſchreiben: „Die älteſte Oper von Metaſtaſio iſt mir lieber als eine neue von irgendwelchem der jetzigen Poeten.“

Metaſtaſio ſah ſehr gut ein daß der Dichter einer Oper nur den Stamm hergiebt, welchen der Componiſt mit Laub und Blüthen bekleidet[11], allein er war weit entfernt den Dichter als die untergeordnete Nebenperſon anzuſehen, der ſich unter die abſolute Herrſchaft des Componiſten begiebt[12]; er verlangte vielmehr von dieſem daß er der Dolmetſcher des Dichters ſei, und was dieſer angedeutet habe in lebendiger und kräftiger Charakteriſtik ausführe[13]. Dies hatten nach

11) Er ſchreibt an den Dichter Migliavacca (opp. post. II p. 47): Disegnate un tronco con pocchi rami, affinchè nell' essere rivestito di foglie non perda affatto la forma. Abbiate sempre innanzi gli occhj il vero e potrete in ogni dubbio consigliarvi la natura.

12) Quando la musica, ſchreibt er an Chaſtellux (opp. post. II p. 329 f.), aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa. È un assurdo troppo solenne, che pretendano le vesti la principal considerazione a gara delle persone, per cui sono fatte. I miei drammi in tutta l'Italia per quotidiana esperienza sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da' comici che cantati da musici, prova, alla quale non so se potesse esporsi la più eletta musica d'un dramma abbandonata dalle parole. Die Thatſache beſtätigt Goldoni (mem. I, 20 p. 110).

13) Conveniamo dunque perfettamente da noi, ſchreibt er demſelben (opp. post. II p. 355), che sia la musica un arte ingegnosa, mirabile, dilettevole, incantatrice, capace di produrre da se sola portenti, ed abile quando voglia accompagnarsi con la poesia, e far buon

Digitized by Google

ſeiner Meinung die älteren Componiſten trefflich geleiſtet, in ſeinen ſpäteren Jahren wird er nicht müde den Verfall der Muſik zu beklagen, welche durch das Unweſen der Geſangsvirtuoſität mit der Schönheit auch die Wahrheit des Ausdrucks und der Charakteriſtik zerſtört habe[14].

---

uso delle sue immense ricchezze, non solo di secondare ed esprimere con le sue imitazioni, mà d' illuminare ed accrescere tutte le alterazioni del cuor umano. Sehr charakteriſtiſch und intereſſant iſt der ausführliche Brief an Haſſe (opp. post. I p. 344 ff.), in welchem er ihm den Attilio Regolo, welchen er componiren ſollte, ausführlich zergliedert, damit er in der muſikaliſchen Charakteriſtik nicht fehl greife; wobei er ſo in das Detail geht, daß man ſieht wie geläufig ihm die Technik der dramatiſchen Compoſition war. Bemerkenswerth iſt auch die Weiſe, wie er Fräulein Martinez bei ihren Compoſitionen unterſtützte. Tutto l'ajuto, ſagt er (opp. post. III p. 109), ch' io — posso darle, si è il far che legga in mia presenza le parole che vuol porre in musica prima di metter mano all' opera, e quando non son contento della sua espressione, farle sentire, rileggendo io medesimo, la maggiore o differente energia, della quale a bisogna il sentimento di quelle.

14) Non possiamo non confessar, ſchreibt er (opp. post. II p. 355), l'enorme abuso, che fanno per lo più a' giorni nostri di così bell' arte gli artisti, impiegando a caso le seduttrici facoltà di questa fuor di luogo e di tempo, a dispetto del senso commune —, onde il confuso spettatore spinto nel tempo stesso a passioni affatto contrarie dalla poesia e dalla musica, che in vece di secondarsi si distruggono a vicenda, non può determinarsi ad alcuna ed è ridotto al suolo meccanico piacere, che nasce dall' armonica proporzione de' suoni o dalla mirabile estensione ed agilità d' una voce. Io perdonerei a' compositori di musica un così intollerabile abuso, se fossero scarse le facoltà dell' arte che trattano; — mà non essendovi passione umana, che non possa essere vivamente espressa e mirabilmente adornata da sì bell' arte in cento e cento diverse maniere, perchè mai dovrassi soffrire l'insulto, che quasi a bello studio essi fanno senza necessità alla ragione? Ein andermal, wo er von der paſſenden Dauer einer Oper ſpricht, ſagt er (opp. post. II p. 38): Occuperò sul teatro tutto quello spazio che lasciano oggidì per misericordia alla povera poesia i ritornelli, i passaggi, le repliche, le

Digitized by Google

Wenn übrigens die Componiſten, wie wir ſahen, ſtets durch Bedingungen beſchränkt waren, die aus beſtimmten Verhältniſſen hervorgingen, ſo war das mit den Dichtern ebenſo ſehr der Fall. Auch ſie verfaßten ihre Opern nicht als freie poetiſche Conceptionen, ſondern nur auf Beſtellung, wo denn die Veranlaſſung und die vorhandenen Mittel und Perſonen die Wahl und die Behandlung des Stoffes bedangen. Der Umſtand daß Zeno und Metaſtaſio kaiſerliche Hofpoeten waren und vom Hofe ihre Beſtellungen erhielten war dabei kein günſtiger, und abgeſehen von der Einwirkung individueller Geſchmacksrichtungen des sommo padrone[15] wirkte die ganze Atmoſphäre weſentlich mit auf die Verweichlichung und Verflachung der Oper ein. Die Impresari wählten die Textbücher, welche der von ihnen engagirte Componiſt nach ihrem Ermeſſen zugetheilt bekam, theils nach dem Beifall, den ſie gefunden hatten, theils und noch mehr nach dem Beſtand ihrer Sänger. In der Regel wurden ſie dann für den vorliegenden Fall zurecht gemacht, wozu ſich begreiflicherweiſe

fermate, i trilli e le cadenze de' musici e la tarda stanchezza de' ballerini.

15) Apoſtolo Zeno ſchreibt zu ſeiner Rechtfertigung (lett. III p. 91): Ho caricata poi l'opera di sentimenti, poichè questi sono ciò che più piace alla Corte e massimamente al Padrone. Was für andere Bedingungen gelegentlich zu erfüllen waren ſieht man aus Metaſtaſios humoriſtiſcher Klage gegen Farinelli, als er eine neue Oper für die Hofdamen ſchreiben ſollte, die nur in weiten Hoſen auftreten und nur tugendhafte Rollen ſpielen wollten (opp. post II p. 39 f.): I soggetti greci e romani sono esclusi dalla mia giurisdizione, perchè queste ninfe non debbono mostrar le loro pudiche gambe; onde convien ricorrere alle storie orientali, affinchè i dragoni e gli abiti talari di quelle nazioni inviluppino i paesi lubrici delle mie attrici, che rappresentano parti da uomo. Il contrasto del vizio e della virtù è ornamento impraticabile in questi drammi, perchè nessuno della compagnia vuol rappresentar parte odiosa.

Digitized by Google

in seltnen Fällen der Dichter selbst hergab, sondern in der Regel ein Localpoet gebraucht wurde, der die nöthigen Kürzungen und Zusätze machte, bei denen der Text selten gewann[16].

Die Alleinherrschaft des Zeno und Metastasio, denen alle Dichter sich ängstlich anschlossen, würde allein hinreichen zu erklären, daß die Opera seria im Verlauf des vorigen Jahrhunderts eine in allen inneren und äußeren Verhältnissen so fest abgeschlossene und starr gewordene Form erhielt; wir sahen daß die Richtung der Musik ebendahin ging. So ist es begreiflich daß man heutigen Tages beim Lesen der Texte wie der Partituren überwiegend den Eindruck der Schablone erhält. In keiner Kunst schwindet das Gefühl für das Lebendige in der individuellen Geschmacksrichtung einer Zeit so leicht und schnell als in der Musik; was die Gegenwart am lebhaftesten entzückt, spricht sehr oft nur ein sehr Vergängliches mit einer momentanen Wahrheit aus und bleibt wenn der Hauch und Duft der Unmittelbarkeit verschwunden ist nur noch formell verständlich, wie in einer Maske die Züge des Gesichts festgehalten sind, aber ohne das bewegliche Muskelspiel welches demselben erst Leben und Ausdruck giebt.

13.

Diese Skizze wird genügen um für die Erkenntniß und Würdigung von Mozarts Leistungen in der Opera seria die nothwendigen Voraussetzungen und den richtigen Maßstab zu

16) Darüber klagen Zeno (lett. II p. 413. VI p. 100. 194. 287) und Metastasio (opp. post. II p. 102. 116. III p. 164) bitter. Was ihnen zugemuthet wurde, sieht man daraus, daß in einer Oper zu fünf handelnden Personen die sechste verlangt wurde (opp. post. II p. 37).

Digitized by Google

gewinnen[1]. Er fand eine bis ins geringſte Detail der Form und Technik feſtſtehende Satzung vor, an der zu rütteln ihm, dem Jüngling, der eine ſo eben ihm eröffnete Laufbahn betrat, nicht in den Sinn kam, um ſo weniger als die außerordentliche Leichtigkeit und Fruchtbarkeit ſeiner Erfindung ihm eine gegebene Form nie als eine läſtige Beengung erſcheinen ließ, ſondern als eine Anforderung, was er mit und aus derſelben zu machen im Stande ſei. Es bedurfte daher ſchwerlich der Ermahnungen ſeines Vaters den hergebrachten Formen gerecht zu werden, die ſicherlich nicht ausgeblieben wären, wenn der Jüngling die Schranken des Herkommens niederzuwerfen Miene gemacht hätte. Allein das entſprach auch dem Entwickelungsgange Mozarts nicht, welcher nicht ſprungweiſe und in einzelnen Exploſionen ſich manifeſtirte, ſondern ruhig und ſtetig fortſchritt, und die verſchiedenartigen Elemente ſeiner Zeit in ſich aufnahm und verarbeitete, um das Wahre und Echte in denſelben um ſo ſicherer und klarer zur ſchönſten Vollendung reifen zu laſſen. Mozart fand ferner die Oper vollſtändig in den Händen der Sänger und Sängerinnen, und zwar hatte die Bravur damals bereits über die Charakteriſtik im Weſentlichen den Sieg davon getragen. Er nahm den Krieg mit dieſen Mächten und dem Publicum nicht auf, ſondern erkannte das fait accompli an; allein er ſuchte ſich auf billige Bedingungen zu ſtellen. Es war ſeine ausgeſprochene Abſicht den Sängern zu Dank zu ſchreiben, ihre Virtuoſität geltend zu machen, allein in einer Weiſe daß die

1) Leop. v. Sonnleithner hat in einer Reihe von Aufſätzen in der Cäcilia (XXIII S. 233 ff. XXIV S. 65 ff. XXV S. 65 ff.) über die früheren Opern Mozarts gründlich und mit Urtheil gehandelt. Soweit es das ihm zu Gebot ſtehende Material geſtattete, hat er ſie im Detail charakteriſirt und ein thematiſches Verzeichniß der einzelnen Nummern gegeben.

Digitized by Google

muſikaliſche Schönheit, Adel und Würde in den Melodien, in der Harmonie, in der ganzen Führung, welche er nicht als jenem Erforderniß abſolut widerſprechend anſah, zugleich ihr Recht behaupteten: beiden Anforderungen gleichmäßig und zugleich zu genügen ſah er als ſeine eigentliche Aufgabe an. Auch die dramatiſche Charakteriſtik war damit keineswegs aufgegeben, aber ſie trat allerdings häufig in die zweite Linie zurück. Faſt in allen dieſen Opern ſind einzelne Momente und Partien, welche mit einer vollkommenen, ergreifenden Wahrheit des dramatiſchen Ausdrucks aufgefaßt und dargeſtellt ſind, und zwar nie auf Koſten der Schönheit und des Ebenmaßes. Allein dies iſt keineswegs durchgehends und in gleichem Maße der Fall und nicht ſelten tritt die Charakteriſtik vor dem Wohlklang und der Virtuoſität zurück. Nun darf man zwar nicht überſehen daß die Begriffe von dramatiſcher Wahrheit und Charakteriſtik nach Zeiten und Nationen verſchieden ſind; man darf ſich nur die poetiſche Behandlung der damaligen Opern vergegenwärtigen um zu begreifen, daß eine Zeit, welche dieſe für wahr und dramatiſch erkannte, auch an die Charakteriſtik der Muſik und Action ganz andere Anforderungen machen mußte, als wir es jetzt thun; man muß endlich nicht vergeſſen, daß der Vortrag vortrefflicher Künſtler auch nach dieſer Seite hin zu beleben vermochte, was uns jetzt als todter Notenkram erſcheint[2]. Allein damit iſt auch

2) Auch wer moderne italiäniſche Muſik, deren Ausdrucksweiſe dem deutſchen Gefühl oft unnatürlich und unwahr erſcheint, von guten italiäniſchen Sängern hat vortragen hören, wird neben der Befriedigung, welche Wohlklang und Vortrag hervorrufen, nicht verkennen können, daß im Ausdruck der Leidenſchaften und Empfindungen ein nationales Element ſich geltend mache, das als ſolches wahr und berechtigt iſt. Ebenſo iſt es mit der franzöſiſchen komiſchen Oper, in welcher ebenfalls die nationale Wahrheit in Auffaſſung und Darſtellung unbeſtreitbar iſt. Auf deutſchen Büh-

Digitized by Google

zugleich zugegeben daß die Opern Mozarts aus dieſer Periode unter dem Einfluß einer beſtimmten, und in ihrem Geſchmack vielfach verderbten Zeit ſtehen, welche der jugendliche Meiſter noch nicht beherrſchte, und es verſteht ſich von ſelbſt, daß das Abfinden mit vielen nur äußerlichen und conventionellen Forderungen dem Kunſtwerk die Spuren derſelben mitunter ebenſo tief und tiefer eindrückte als die des ſchöpferiſchen Genies. Es iſt deshalb auch erlaubt, dieſe Werke, die alle ſehr beſtimmt den Charakter ihrer Gattung tragen, in dieſem Sinne ſummariſcher zu behandeln und nur Einzelnes beſonders hervorzuheben. Eins tritt dabei ſehr klar hervor, daß es die Aufgabe jener Zeit war, durch das Streben nach einer dramatiſchen Charakteriſtik, welche in der Natur der menſchlichen Empfindung und Leidenſchaft, aber nicht minder auch im Weſen der Muſik als einer Kunſt begründet wäre, ſich von einem conventionellen Formalismus zu befreien und einer nur auf materiellen Wohlklang gerichteten Schönheit Gehalt und Bedeutung zu verleihen. Die Spuren dieſes Strebens, welches in dem innerſten Kern von Mozarts künſtleriſcher Natur begründet war, laſſen ſich ſchon in dieſen Opern unverkennbar nachweiſen. Unſere heutige Opernmuſik ſchreitet dagegen im einſeitigen Streben nach Charakteriſtik, indem ſie Schönheit und Ebenmaß aufgiebt, mit unleugbarem Erfolg auf die Karikatur zu.

Der Text zu der erſten Oper Mitridate Rè di Ponto war vom Abbate Parini nach Racine bearbeitet[3]. Der Inhalt

---

nen werden aber italiäniſche und franzöſiſche Opern hauptſächlich durch das freilich unvermeidliche Hineinmiſchen deutſcher Empfindung und Vortragsweiſe unwahr und unnatürlich und wirken dann allerdings auf die Bildung des Geſchmacks ſchädlich und verwirrend ein.

3) Sonnleithner hat das gedruckte Textbuch benutzt, das mir fehlt.

Digitized by Google

iſt kurz folgender[4]: Auf die Nachricht von dem Tode des Mitridate übergeben die Bewohner von Nimfea ſeinem Sohne Sifare die Schlüſſel der Stadt. Aſpaſia verlangt von ihm Schutz gegen die Bewerbungen ſeines Bruders Farnace, wobei ſie ihre Neigung für Sifare verräth, welche dieſer im Herzen erwiedert. Als Farnace Aſpaſia zwingen will ſich zu vermählen, ſtürzt Sifare ſich dazwiſchen; die kämpfenden Brüder trennt Arbate mit der Nachricht, daß Mitridate ſo eben gelandet ſei; ſie verſöhnen ſich und beſchließen was vorgefallen iſt dem Vater zu verſchweigen. Dann tritt Marzio auf und verſpricht dem ehrgeizigen Farnace die Hülfe der Römer gegen ſeinen Vater.

Mitridate erſcheint, muthig und ſtolz, ohne durch die erhaltenen Niederlagen erſchüttert zu ſein, und wird von ſeinen Söhnen empfangen; er ſtellt dem Farnace ſeine Braut Ismene vor, welche dieſer kühl empfängt. In Mitridate wird durch das Benehmen ſeiner Söhne das Mißtrauen rege, daß ſie um Aſpaſia ſich bewerben; als Arbate ihm dies von Farnace beſtätigt, geräth er in die äußerſte

4) Das Perſonenverzeichniß iſt folgendes:

Mitridate, Rè di Ponto e d'altri regni, amante d'Aspasia.
Sign. Cav. *Gugl. d'Ettore* virtuoso di camera (Tenore).

Aspasia, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata Regina.
Sign. *Antonia Bernasconi* (Prima Donna. Soprano).

Sifare, figliuolo di Mitridate e di Stratonice, amante d'Aspasia.
Sign. *Pietro Benedetti*, detto *Sartorino* (Soprano. Primo uomo).

Farnace, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima.
Sign. *Giuseppe Cicognani* (Contralto).

Ismene, figlia del Rè de' Parti, amante di Farnace.
Sign. *Anna Francesca Varese* (Seconda Donna. Soprano).

Marzio, tribuno Romano, amico di Farnace.
Sign. *Gasp. Bessano* (Tenore).

Arbate, governatore di Ninfea.
Sign. *Pietro Muschietti* (Soprano).

Digitized by Google

Wuth. Farnace erklärt der Ismene daß er ſie nicht mehr liebe, was ſie, in ihrem Stolz wie in ihrer Liebe gleich ſehr verletzt, dem Mitridates klagt. Dieſer beſchließt ihn zu ſtrafen, und da Aſpaſias kaltes Benehmen ihn vermuthen läßt, daß ſie die Liebe des Farnace erwiedere, trägt er dem Sifare auf über Aſpaſia zu wachen. Natürlich geſtehen ſich die Liebenden nun ihre Neigung, aber tugendhaft, wie ſie ſind, fordert Aſpaſia zugleich Sifare auf ſie auf immer zu vermeiden, um ihr die Erfüllung ihrer Pflicht nicht zu erſchweren.

Mitridate beräth darauf mit ſeinen Söhnen um ihre Geſinnungen zu erforſchen die Fortſetzung des Kriegs, und erräth das Einverſtändniß des Farnace mit den Römern. Da er befiehlt ihn einzukerkern, giebt Ismene den Rath ihn wenn es nöthig wäre ſelbſt zu tödten; Farnace geſteht zwar ſeine Schuld ein, klagt aber Sifare der größeren Schuld eines Einverſtändniſſes mit Aſpaſia an. Um ſie zu prüfen erklärt Mitridate ihr, er wolle großmüthig auf ihre Hand verzichten und ſie dem Farnace vermählen, was ihr das Geſtändniß ihrer Liebe zu Sifare entlockt; das ſetzt den Mitridate in ſolche Wuth, daß er beide Söhne und Aſpaſia zu tödten beſchließt. Hier iſt nun der paſſende Moment mit einem Duett, in welchem die Liebenden den Tod der Trennung vorzuziehen erklären, den zweiten Act zu beendigen.

Im dritten Acte ſucht Ismene, die ihre Aufwallung wieder bereuet, Mitridate zur Milde zu bewegen, auch Aſpaſia bittet um Sifares Leben, deſſen Unſchuld ſie betheuert; da ſie aber ſich weigert Mitridate ihre Hand zu geben, bleibt dieſer bei ſeinem Entſchluß, und während er den Römern, die einen Angriff auf die Stadt machen, entgegen zieht, ſollen die Schuldigen ſterben. Aſpaſia iſt eben

Digitized by Google

im Begriff den Giftbecher zu leeren, als ihr Sifare, den Ismene befreiet hat, denſelben entreißt und ſich dann den Feinden entgegenſtürzt. Auch Farnace, den die eindringenden Römer aus ſeinem Thurm befreien, wird von Reue ergriffen, kehrt zum Gehorſam zurück und ſteckt die Flotte der Römer in Brand. Sie werden beſiegt, aber Mitridate iſt im Gefecht tödtlich verwundet worden; vor ſeinem Ende vereinigt er Aſpaſia mit Sifare und verzeiht Farnace, der ſich mit Ismene wieder ausgeſöhnt hat.

Die Oper beſteht mit Ausſchluß der Ouverture aus vier und zwanzig Nummern, lauter Arien, mit Ausnahme eines Duetts und des Quintetts am Schluß. Die Originalpartitur ſcheint verloren gegangen zu ſein, eine Abſchrift befindet ſich in der Bibliothek des Conſervatoriums in Paris, eine von derſelben genommene Copie im Beſitz der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien hat Sonnleithner benutzt; dieſelbe lag auch mir vor. Das Schlußquintett und eine im Textbuch angegebene Arie der Aſpaſia im dritten Act fehlen aber auch in dieſer Partitur. Dagegen finden ſich im Nachlaß bei André (Verz. 32) mehrere einzelne Nummern dieſer Oper in einer von der in die Partitur aufgenommenen verſchiedenen Compoſition, welche um ſo intereſſanter ſind, als ſie zeigen, daß Mozart bei dieſer wie bei der erſten Oper, um ſich und mehr vielleicht um den Sängern zu genügen, wieder verſchiedene Anläufe und Verſuche machen mußte. Zu der erſten Arie des Mitridate (n. 7):

Se di lauri il crine adorno
fide spiaggie a voi non torno

ſind vier verſchiedene ſkizzirte Entwürfe vorhanden; die Arie der Aſpaſia (n. 13):

Nel grave tormento
che il seno m' oppreme

Digitized by Google

mancare già sento
la pace del cor

iſt in einer verſchiedenen Compoſition angefangen, die aber ſchon im erſten Tempo bald abbricht; fünf andere Nummern ſind in vollſtändiger Ausführung vollendet und haben ſpäteren Bearbeitungen Platz gemacht[5].

Bei einer flüchtigen Muſterung ſieht man ſogleich, daß die Oper ganz und gar in den oben bezeichneten Rahmen der

5) Es ſind folgende:

n. 1 Arie der Aſpaſia Al destin che la minaccia
togli oh Dio quest' alma oppressa
in G-dur, lang ausgeführt, mit vielen Paſſagen, ziemlich ſteif.

n. 8 Arie der Jsmene In faccia al oggetto,
che m'arde d'amore,
dovrei sol diletto
sentirmi nel core
in B-dur 2/4, mit einem Mittelſatz in G-moll 2/4 Allegretto; recht hübſch ohne ausgezeichnet zu ſein.

n. 12 Arie des Siſare Lungi da te mio bene
se vuoi che porti il piede,
non ramentar le pene,
ch' io provi, o cara, in te
in D-dur, Adagio, eine lange gehaltene Cantilene, die aber nicht recht friſch iſt. Im Mittelſatz G-dur 3/4 bricht ſie ab.

n. 17 Duett, in Es-dur viel länger ausgeführt. Auf das Adagio folgt ein Allegro in C-moll, das in B-dur ſchließt, worauf das Adagio mit einigen Veränderungen wiederholt wird, dann beginnt wieder das Allegro in F-moll und ſchließt in Es-dur. Das Duett iſt reichlich mit Terzenpaſſagen ausgeſtattet, übrigens etwas ſteif.

n. 19 Arie des Mitridate Vado incontro al fato estremo,
crudo ciel, sorte spietata!
ma fra tanto un' alma ingrata
l'ombra mia precederà
in F-dur. Der Ausdruck iſt ſtolz und kräftig, die Harmonien ſind ungewöhnlich kühn und frappant. Vielleicht iſt dies der Grund, weshalb der Sänger ſie verſchmäht hat; die Arie welche an ihre Stelle getreten iſt, geht gerade in dieſer Hinſicht über das Gewöhnliche nicht hinaus.

Digitized by Google

damals gangbaren Opera seria paßt. Fangen wir beim Aeußerlichen an. Die muſikaliſche Etikette iſt gewahrt, die erſten und zweiten Partien ſind in der üblichen Weiſe geſchieden; die der Secondarier ſind nicht bloß leichter (nicht immer einfacher), wie es die Kräfte der Ausführenden verlangen mochten, ſondern ihrem Charakter nach blaſſer und unbedeutender — ſie ſind durchgehends ſchwächer inſtrumentirt — ſie ſollten eben nicht hervortreten, ſondern den Hauptpartien zur Folie und als Bindeglieder dienen. Die Hauptſänger aber mußten namentlich gleich beim Auftreten Gelegenheit haben ihre Kunſt zu entfalten, — der Dichter mochte für eine entſprechende Situation ſorgen —; außerdem mußte in jedem Act wenigſtens zu einer großen Arie Veranlaſſung ſein. Dafür finden wir denn auch hier hinreichend geſorgt, und wir können uns von den Stimmmitteln und der Geſangskunſt namentlich der Bernasconi und des d'Ettore die günſtigſte Vorſtellung machen; die Partien gehen bis ins hohe c und geben alle Gelegenheit eine vielſeitig ausgebildete Geſangskunſt zu zeigen; nicht in gleichem Maaße hervortretend ſind die beiden Caſtratenpartien. Unleugbar hat das bewußte Beſtreben den verſchiedenen Richtungen der Singekunſt gerecht zu werden der muſikaliſch künſtleriſchen Geſtaltung Eintrag gethan. Die allgemeine Form der Arien in zwei Sätzen, von denen, wenn nicht beide, doch der erſte wiederholt wird, iſt ſchon charakteriſirt, ſie iſt auch hier die herrſchende. Ihre Anlage begünſtigt, da ſie nicht von einem Hauptgedanken als dem Mittelpunkt aus das Ganze gliedert, das Zerfallen in Einzelnheiten; dies wird durch jenes Beſtreben noch mehr befördert. Zunächſt was der bravura eigentlich angehört, die Paſſagen erſcheinen als etwas ganz Selbſtändiges; es iſt nicht ein durchſtehend gleichmäßig reich figurirter Geſang, bei welchem aus dem Kern der Hauptmelodie die verzierenden

Paſſagen herauswachſen und dieſelbe umranken und umſpielen, wie in der architektoniſchen Ornamentik, ſondern ſie treten neben dieſelbe, ſind als ein für ſich Beſtehendes ihr angereiht. Der Geſchmack in den hiefür angewendeten Figuren, wie viel Erfindſamkeit und feine Berechnung ſich auch darin zeigen mag, iſt vor allem wandelbar, weil er am meiſten von der individuellen Fertigkeit des Sängers und der dadurch influirten Richtung der Zeit abhängig iſt: das ſeiner Zeit Dankbarſte wird meiſtens am raſcheſten undankbar. Aber auch in der den Paſſagen gegenüberſtehenden Cantilene macht ſich dieſe Zerſtückelung bemerkbar, zum Theil weil die verſchiedenen Geſangsmanieren geltend gemacht werden ſollten, die Kunſt lang gehaltener Töne, getragener Melodie, weiter Sprünge, ſyncopirter Notengänge, die damals beliebt waren u. dgl. m. Da man nun dieſe verſchiedenen Dinge nicht ohne Weiteres neben einander ſetzen konnte, wurden die einzelnen Motive der Arie dazu benutzt, welche aber dadurch gegen einander zu verſchiedenartig und in ſich zu abgeſchloſſen erſcheinen. Ohne Zweifel hat damals grade da der Reichthum der Abwechslung entzückt, wo wir jetzt einen Mangel an Einheit und organiſcher Gliederung empfinden. Dieſer wird noch geſteigert durch den allzuhäufigen Abſchluß der einzelnen Glieder durch eine volle oder halbe Cadenz, an welche ſich häufig noch ein Zwiſchenſpiel anſchließt, ſo daß jedesmal ein vollſtändiger Abſchnitt entſteht. Noch dazu ſind die harmoniſchen Wendungen im Allgemeinen monoton und dürftig, die Form der Cadenz mit dem Triller ebenſo ſtereotyp, wie heute die mit der überhängenden Serte: Sänger und Publicum verlangten es ſo und warteten ungeduldig darauf. Allerdings mag die Freiheit, welche dem Sänger beim Vortrag gelaſſen war, manchem eine ganz andere Geſtalt gegeben haben, wie ja die Ausführung der Cadenz ganz ihr Werk war; allein die Män-

Digitized by Google

gel, welche im Grundriß, in der ganzen Conception lagen, konnten dadurch wohl verſteckt, aber nicht gehoben werden. Eine andere Schwäche, die ſich nicht ſelten offenbart und ebenfalls ihren letzten Grund in dieſer Zerſtückelung hat, iſt die der rhythmiſchen Gliederung, welche ganz ähnlich der harmoniſchen Geſtaltung ſehr oft zu keiner Freiheit und Sicherheit kommt, ſondern plötzlich abgeſchwächt wird und gleichſam einknickt.

Alle dieſe Mängel der formellen Behandlung ſind nicht etwa durch jugendliche Unſicherheit Mozarts entſtanden, ſie ſind vielmehr aus der herrſchend gewordenen Auffaſſung hervorgegangen, er theilt ſie mit den erfahrenſten Meiſtern jener Zeit und man hat ſie damals ſchwerlich als ſolche empfunden. Wohl aber treten neben denſelben auch Vorzüge hervor, welche bereits den Mozart charakteriſiren, der jene Mängel zu überwinden berufen war. Unwillkührlich fragt man ſich, was es denn war, das in dieſen Jugendopern Mozarts nicht allein das Publicum entzückte, ſondern auch einem Meiſter wie Haſſe die Aeußerung entlockte, der Jüngling werde Alle vergeſſen machen. Ein befreundeter geiſtreicher Künſtler pflegt zu ſagen, das Publicum wolle immer etwas Neues, aber das Neue müſſe ſchon dageweſen ſein; wer ihm etwas wahrhaft Neues biete, muthe ihm eine Anſtrengung zu, der es ſich nicht unterziehen möge. So wird denn auch damals das große Publicum am meiſten dadurch angeſprochen ſein, daß die Oper ſo bereitwillig auf ſeine gewohnten Anſprüche einging, daß ſie dies mit Geſchick und Geſchmack und mit einer gewiſſen jugendlichen Friſche that, welche dem Hergebrachten den Reiz einer Neuheit gab, den wir gar nicht mehr empfinden, höchſtens in einzelnen Fällen einſehen können. Daneben mochte es denn auch die einzelnen Züge von tieferer Bedeutung und höherem Adel ahnen, in welchen Haſſe die Keime

Digitized by Google

einer künftigen Entwickelung erkannte, und die wir, in denen das lebendig iſt was Mozart geworden iſt, nicht ohne Mühe aus dem Ganzen hervorſuchen, das uns fremd iſt. Aber ſie ſind da, theils in einzelnen Theilen und Abſchnitten, wo uns eine edle, freie Zeichnung in der Melodie überraſcht, die echt Mozartſch iſt und aus ihrer Umgebung, freilich nur vorübergehend, hervorleuchtet — häufig beſonders in den zweiten Theilen und namentlich in den Sätzen in Moll, die meiſtens einfacher und charakteriſtiſcher ſind —; theils in einigen Arien. Nicht alle ſind Bravurarien, einzelne ſind beſtimmt den Charakter der Situation dramatiſch auszuſprechen; dieſe ſind einfacher in der Form, in einem Satze, und nicht bloß kürzer ſondern mehr zuſammengedrängt und in ſich einig; hier machte der Componiſt dem Sänger keine beſonderen Zugeſtändniſſe, ſondern folgte ſeinem eigenen Impulſe, ſie haben daher den am meiſten eigenthümlichen Charakter. Die vorzüglichſte unter ihnen iſt die Arie der Aſpaſia (n. 4)[6]. Auf die Nachricht daß Mitridate angelangt ſei, wodurch ihre ſtille Liebe zu Siface, den ſie in Gefahr ſieht, aller Hoffnung beraubt iſt, richtet ſie an dieſen die Worte:

Nel sen mi palpita dolente il core,
mi chiama a piangere il mio dolore,
non sò resistere, non sò restar.
Mà se di lagrime umido è il ciglio,
è solo, credimi, il tuo periglio
la cagion barbara del mio penar.

In einem einzigen, unaufhaltſam hinſtrömenden Satz (Allegro agitato) iſt dieſer Schmerz, der mehr ahnen läßt als er ausſpricht, mit ſo ergreifender Wahrheit ausgedrückt, daß wenn man ſich das Lob vergegenwärtigt, welches der Ver-

6) Sie iſt im Klavierauszug von Sonnleithner in der Cäcilia mitgetheilt.

Digitized by Google

nasconi als dramatiſcher Sängerin gegeben wird, die Wirkung außerordentlich geweſen ſein muß. Die Art aber, wie dieſe mit den einfachſten Mitteln erreicht wird, der Fluß der ausdrucksvollen Melodie und der reichen Harmonie, das ſchöne Maaß im Ausdruck, der nur einigemal zu ſcharfen Accenten ſich ſteigert, — das Alles iſt echt Mozartſch. Die Begleitung iſt ebenfalls eigenthümlich, beſonders in der ſchönen Figur der Geigen; auch die Oboen ſind feiner angewendet als ſonſt gewöhnlich. Hier fehlt nichts zur Vollendung.

Was die dramatiſche Charakteriſtik im Allgemeinen anlangt, ſo darf man ſich nur erinnern daß die beiden Liebhaber Sopran und Alt ſingen, man darf ſich nur aus der oben gegebenen Skizze die Anlage der Charaktere und Situationen und dazu die Art der italiäniſchen Operpoeſie vergegenwärtigen, um zu wiſſen daß das heroiſche Weſen der Oper ſtark mit Galanterie, und zwar mit Galanterie im Puder und Reifrock verſetzt iſt, was natürlich auch auf die Muſik großen Einfluß haben mußte. Verſetzt man ſich aber in dieſe Auffaſſungsweiſe, welche damals allgemeingültig war, hinein, ſo wird man geſtehen müſſen, daß nach Abzug alles Virtuoſenweſens, ein allgemeiner Charakter von dignité und noblesse — die franzöſiſchen Ausdrücke paſſen hier beſſer als die entſprechenden deutſchen — ſich ausſpricht, der allerdings mehr von höfiſch ausgebildeter Etikette als vom claſſiſchen Alterthum abgeleitet iſt, aber ein feſt ausgeprägter, dem Sinn der Zeit und Nation entſprechender und künſtleriſch nicht ſchlechthin unbedeutender iſt. Mitridate, der nebſt Aſpaſia am beſtimmteſten charakteriſirt iſt, vergißt zwar, wie Sonnleithner richtig bemerkt, über dem König und Helden nie daß er erſter Tenoriſt iſt, allein man kann auch umgekehrt ſagen, daß er über dem Tenoriſten nie ganz den König vergißt.

Digitized by Google

14.

Dem Gegenſtand und der Anlage nach ſteht dem Mitridate am nächſten die 1772 componirte Oper Lucio Silla. Der Text war von Giovanni Gamerra gedichtet und von Metaſtaſio revidirt[1]; der Inhalt iſt ungefähr folgender[2].

Cecilio, ein von Silla geächteter Senator, iſt heimlich nach Rom zurückgekehrt um das Schickſal ſeiner Verlobten Giunia, der Tochter des C. Marius zu erfahren; ſein Freund Cinna benachrichtigt ihn, daß Silla die Nachricht von ſeinem Tode habe verbreiten laſſen, um die Hand der Giunia zu gewinnen; er räth ihm bei den Gräbern ſie zu erwarten. Silla, nachdem er von Giunia, der er ſeine

---

1) In dem Textbuch, das Sonnleithner (Cäcilia XXIV S. 79 ff.) benutzte, ſagt der Verfaſſer zum Schluß des argomento: Da tali istorici fondamenti è tratta l'azione di questo dramma, la quale è per verità frà le più grandi, come hà sensalemente osservato il sempre celebre e inimitabile Sgr. Abbate Pietro Metastasio, che colla sua rara affabilità s'è degnato d'onorare il presente drammatico componimento d'una pienissima approvazione. Allorchè questa proviene dalla meditazion profonda e dalla lunga e gloriosa esperienza dell' unico maestro dell' arte, esser deve ad un giovine autore il maggior d'ogni elogio.

2) Das Perſonenverzeichniß lautet:

Lucio Silla, Dittatore	Sgr. *Bassano Morgnoni* (Tenore).
Giunia, figlia di Cajo Mario e promessa di Cecilio	Sgra. *Anna de Amicis-Buonsolazzi* (Prima Donna).
Cecilio, Senatore proscritto	Sgr. *Venanzio Rauzzini* (Soprano, Primo uomo).
Lucio Cinna, amico di Cecilio e nemico occulto di Lucio Silla, patrizio Romano	Sgra. *Felicità Suarti* (Soprano).
Celio, sorella di Lucio Silla	Sgra. *Daniella Micuci* (Soprano).
Aufidio, tribuno, amico di L. Silla	Sgr. *Giuseppe Onofrio* (Tenore).

Digitized by Google

Hand angetragen hat, mit Stolz zurückgewieſen iſt, beſchließt ſie zu tödten. An einer dunklen Grabſtätte mit Denkmälern römiſcher Helden erwartet Cecilio ſeine Verlobte. Sie tritt auf, begleitet von edlen Jungfrauen und Männern, welche auf Silla Rache herabrufen, und trauert an der Urne ihres Vaters. Als ſie allein iſt, zeigt ſich ihr Cecilio, den ſie Anfangs für einen Geiſt hält, dann führt die Freude des Wiederſehens zu einem Duett.

Im zweiten Act räth Aufidio, der ſchlechte Freund Sillas dieſem, Giunia öffentlich für ſeine Verlobte zu erklären um die Parteien zu verſöhnen, dann werde ſie dem allgemeinen Wunſche nicht widerſtreben können. Celia, ſeine Schweſter, die immer zur Güte räth, bekennt ihm, ihr Zureden habe bei Giunia nichts gefruchtet; er verſpricht ihr darauf ſie mit Cinna, ihrem Geliebten zu verbinden. Kaum iſt er abgegangen, ſtürzt Cecilio herein um ihn, durch ein Traumgeſicht gemahnt, zu ermorden; Cinna aber räth zum Aufſchub, was ſich auch Cecilio geſagt ſein läßt. Cinna, nun ganz mit Racheplänen beſchäftigt, hört wenig auf Celia, die ihm das nahe Glück ihrer Liebe verkünden will, und ſucht dann Giunia zu bereden, daß ſie ſcheinbar nachgebe und Silla im Schlafgemach ermorde; allein ſie weigert ſich am Staatsoberhaupt Verrath zu begehen. Nun beſchließt er ſelbſt Silla zu tödten.

Giunia, welche dem Silla erklärt, daß ſie nie ihm ihre Hand reichen werde, wird von ihm mit dem Tode bedroht; bittet aber nichts deſto weniger Cecilio, der beide rächen will, ruhig zu bleiben und ſich zu verbergen. Celia ſucht ſie vergebens durch die Schilderung ihres eigenen Glücks zur Nachgiebigkeit zu bewegen, indeſſen kann ſie ſich doch trüber Ahnungen ſelbſt nicht erwehren.

Auf dem Capitol erklärt nun Silla, vom Volk mit

Digitized by Google

Zuruf empfangen, daß er ſich mit Giunia vermählen werde, Aufidio ſpricht die Zuſtimmung des Volks aus, allein Giunia weigert ſich und will ſich erſtechen, woran ſie aber verhindert wird. Da ſtürzt Cecilio mit gezücktem Schwert herzu, wird indeſſen entwaffnet und Silla verkündigt ihm auf den folgenden Tag ſeinen Tod; Cinna, der auch mit bloßem Schwert herbeieilt, ſtellt ſich, da er den Plan mißlungen ſieht, als käme er zu Sillas Schutz. Ein Terzett zwiſchen Giunia, Cecilio und Silla beſchließt den Act.

Im dritten Act erfährt der gefeſſelte Cecilio von Cinna das Nähere über den Verlauf des mißlungenen Plans und bittet dieſen ihn zu rächen; Giunia erklärt ihm, ſie ſei entſchloſſen vor ihm zu ſterben. Als Aufidio kommt ihn abzuholen, nimmt er von ihr Abſchied.

Vor verſammeltem Volk erklärt Silla, dieſer Tag ſolle ihm Rache und ſeinem Herzen Ruhe geben. Giunia klagt ihn als den Mörder ihres Verlobten an und fordert das Volk zur Rache auf; Silla verzeiht ihr und dem Cecilio und vereinigt das liebende Paar. Gerührt geſteht nun Cinna ſeinen Anſchlag auf Silla; auch ihm wird Verzeihung und die Hand der Celia. Endlich verzeiht Silla auch dem Aufidio ſeine ſchlechten Rathſchläge, legt die Dictatur nieder und giebt Rom die Freiheit wieder. Dafür wird ihm im Schlußchor zugeſungen

Il gran Silla, che à Roma in seno,
che per lui respira e gode,
d'ogni gloria e d'ogni lode
vincitor oggi si fà.
Sol per lui l'accerba sorte
è per me felicità,
e calpesta le ritorte
la Latina libertà.

Einem ſolchen Text gegenüber begreift man daß Metaſtaſios

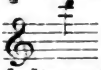
Opern hoch gehalten werden mußten. Von Charakteren und pſychologiſcher Motivirung iſt keine Rede. Silla iſt eine Art von umgekehrtem Titus; die ganze Oper hindurch ſchwankt er zwiſchen Grauſamkeit und Gewiſſensbiſſen und ſchüttet zuletzt ganz unerwartet ein Füllhorn von Großmuth aus. Auch Giunia, die noch am eheſten einem Charakter ähnlich ſieht, iſt ungleich und ſchwankend. Die Situationen aber ſind alle wie darauf angelegt, daß nichts zu Stande kommt; man ſieht welche Mühe es dem Dichter gemacht hat, ſoviel Scenen aneinander zu reihen, daß die nöthigen Arien in der herkömmlichen Abwechslung herauskommen. Und die Verſe des Textes, wie weit ſind ſie von der Grazie und dem Wohllaut Metaſtaſios entfernt!

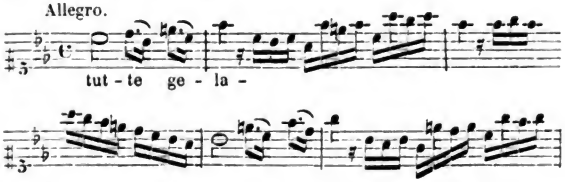
Kein Wunder, wenn Mozart bei dieſem Text ſich an die Sänger hielt[3]. Von dem Unſtern, welcher über der Tenorpartie waltete iſt ſchon (S. 232 f.) erzählt worden. Da man zuletzt mit einem ungeübten Sänger ſich begnügen mußte, ſo ließ er die Partie des Silla fallen, ſoweit ſie nicht für den Zuſammenhang des Stückes nothwendig war. Die beiden Arien, welche Mozart gleich für ihn componirte, zeigen daß ſie auf einen Sänger berechnet ſind, deſſen Stimme und Kunſtfertigkeit ſich nicht über das Mittelmäßige erheben; ſie ſind kurz gehalten, ohne alle Paſſagen und ſetzen nur einen mäßigen Umfang voraus, die ſtärkere Inſtrumentation allein verräth daß es eine erſte Partie vorſtellen ſoll. Zwei andere Arien des Silla, welche im Textbuch ſtehen und auf die auch in der Partitur am Schluß des Recitativs durch das Segue l'aria di

3) Die Partitur der Oper iſt in Mozarts Handſchrift vollſtändig bei André (Verz. 35); es ſind drei Theile, zuſammen 610 Seiten ſtark. Sie enthält außer der Ouverture 23 Nummern, darunter drei Chöre (6. 17. 23), ein Duett (7) und ein Terzett (18).

Digitized by Google

Silla verwieſen wird[4] ſind nicht vorhanden und, wie Sonnleithner ganz richtig vermuthet, gar nicht componirt worden um den Tenoriſten nicht mehr als nöthig war zu beſchäftigen.

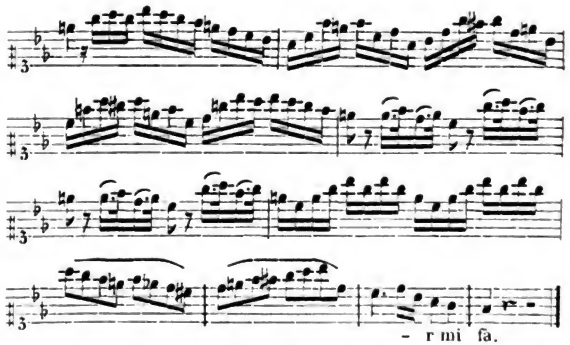
Deſto mehr Nachdruck iſt auf die Partien der de Amicis und Rauzzinis gelegt. Giunia hat vier Arien, welche in ihrer muſikaliſchen Behandlung auf eine große Sängerin berechnet ſind. Die eigentliche Bravurarie iſt im zweiten Act (n. 11): Ah se il crudel periglio del caro ben ramento. Hier ſind lange Paſſagen, verſchiedener Structur, die bis  gehen, die Hauptſache, und Mozart ſelbſt erwähnt ſpäter noch die Arie von der de Amicis als ein Muſter ſchwieriger Bravurarien[5]. Ein Beiſpiel ſolcher Paſſagen mag hier von vielen angeführt werden



4) Da Mozart, wie wohl die Meiſten, die Recitative für ſich componirte, ſo ſind die einzelnen Scenen bis dahin wo eine Arie eintritt auf beſonderen Blättern geſchrieben und durch das segue auf dieſe verwieſen. Die einzelnen Arien, Duetts u. ſ. f. ſind ebenfalls jede geſondert geſchrieben und haben zu Anfange die Stichworte des vorangehenden Recitativs. Aus dieſen Blättern und Heften wurde dann die Partitur zuſammengelegt. Nichts kommt häufiger vor als daß die Tonart, in welcher das Recitativ urſprünglich abſchloß, nicht zu der paßt, in welcher die Arie ſpäter componirt wurde; dann iſt die erforderliche Anzahl von Tacten umgeſchrieben, um den jetzt nöthig gewordenen Uebergang herzuſtellen.

5) In dem Elogio storico di W. A. Mozart vom Conte Folchino Schizzi (Cremona 1817. p. 26 ff.) wird folgende Anekdote auf die Gewähr des Abbate Cervellini erzählt, der Zeitgenoſſe Mozarts war (Niſſen Anh.

Digitized by Google



Trotz der Bravur kann man auch dieſer Arie einen entſchiedenen Charakter durchaus nicht abſprechen, obwohl dieſer in der erſten (n. 4)[6] und dritten Arie (n. 16)[7] noch beſtimmter

S. 73. A. M. Z. XX S. 93). Die de Amicis habe Mozart geſagt, ermöge ihr ſeine Gedanken und Entwürfe in Betreff ihrer Arien mittheilen, ſie wolle ihn dann dabei berathen und werde durch ihren Geſang ſchon etwaige Schwächen der Compoſition zu verdecken wiſſen. Nach kurzer Zeit ſei Mozart zu ihr gekommen, habe um Entſchuldigung gebeten daß er eine Arie bereits fertig gemacht habe und ſie ihr gezeigt. Da ſie nun bei der Durchſicht dieſelbe vortrefflich gefunden und den jungen Componiſten mit Lobſprüchen überhäuft habe, ſo habe Mozart freundlich lächelnd ihr erklärt, wenn ihr die Arie nicht gefiele, ſo habe er eine zweite und für den Fall daß auch dieſe ihr nicht genüge eine dritte in Bereitſchaft; alle drei ſeien dann probirt und von den Muſikverſtändigen für Meiſterwerke erklärt worden. Schade, daß dieſe drei Bearbeitungen nicht mehr exiſtiren! Indeſſen geſtehe ich, daß dies nicht der einzige Grund iſt, weshalb ich die Anekdote für ein erfundenes Geſchichtchen halte.

6) Die Eingangsarie Delle sponde tenebrose beſteht aus einem Andante mà adagio und Allegro, welche beide wiederholt werden, und an die ſich ein geſteigertes Allegro C anſchließt; Paſſagen, hauptſächlich in Trielen, ſind mäßig angebracht.

7) Dieſe Arie Parto, m' affretto, mà nel partire il cor si spezza, mi manca l'anima beſteht aus einem einzigen, unaufhaltſam fort-

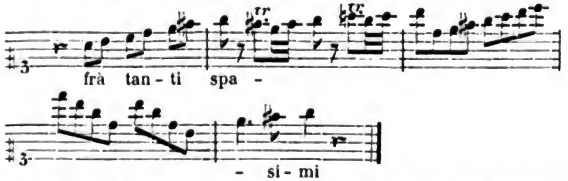
Digitized by Google

ausgedrückt iſt. Man wird jetzt vielleicht nicht geneigt ſein eine dramatiſche Charakteriſtik derſelben anzuerkennen, und allerdings iſt dieſelbe weniger darauf gerichtet, die augenblickliche Situation in ihrer eigenſten Individualität aufzufaſſen, die einzelnen Momente derſelben ſcharf auszuprägen, ſondern ſie begnügt ſich den Charakter und die Stimmung der handelnden Perſon in den weſentlichen Zügen auszudrücken. Man kann dabei an die Masken der alten Tragödie denken, welche auch den Perſonen des Dramas das allgemeine dauernde Gepräge ihres Charakters aufdrückten, welches für alle individuelle Ausführung der Schauſpieler die Grundlage und Norm abgab. Dieſe allgemeinen Züge nun werden auch hier beſtimmt und klar, ſowohl in einzelnen Motiven als in der allgemeinen Färbung ausgeſprochen; bei der Detailausfüh-

---

ſchreitenden Allegro assai. Eine bewegte Figur in der erſten Geige,

von einer begleitenden in der zweiten unterſtützt, iſt faſt conſtant durchgeführt; die Harmonie iſt intereſſant und raſch wechſelnd, beſonders durch das unmittelbare Nebeneinandertreten von Dur und Moll wirkſam; das Ganze drückt die unſtät ſchwankende Stimmung treffend aus. Auch hier ſind die Paſſagen, wie



ſo ſehr ſie auch hervorleuchten, doch nicht das Weſentliche und eigentlich Charakteriſtiſche. Die Arie iſt nur von den Saiteninſtrumenten begleitet; bei der fortwährenden Bewegung in den Geigenfiguren ſollte die Singſtimme nicht auch noch durch Blasinſtrumente gedeckt werden.

Digitized by Google

rung macht ſich dann beſonders die Rückſicht auf die Kunſt des Geſanges geltend als auf diejenige, welcher die Ausführung zugewieſen iſt. Es iſt die Aufgabe des Sängers, wenn der Componiſt ihm die Mittel geboten hat um Charakteriſtik und Geſangkunſt zu entwickeln, beides ſo zu leiſten, daß die höhere Einheit beider gewonnen werde. Allerdings wurde grade hier auf die Individualität des darſtellenden Künſtlers gerechnet, der Componiſt wußte was dieſe zu leiſten vermochte und arbeitete für ſie. Daher erkennt man auch jetzt noch den weſentlichen Charakter in ſeinen Hauptzügen; die eigenthümliche Belebung, welche ein großer Künſtler den auf ſeine Individualität berechneten Einzelnheiten zu verleihen wußte, können wir uns freilich nicht mehr beſtimmt vergegenwärtigen und daher auch nicht die eigentliche Wirkung auf die Zeitgenoſſen. Es iſt aber ein Irrthum, wenn man Bravur und Charakteriſtik ſchlechthin als Gegenſätze im Vortrag betrachtet. Von bloßen Kunſtſtücken der Kehlfertigkeit abgeſehen, ſo kann die Coloratur an ihrem Ort und in der rechten Weiſe vorgetragen ſehr wohl auch Leidenſchaft und überhaupt Stimmung ausdrücken; allerdings iſt grade dabei die Individualität des Singenden von außerordentlichem Einfluß. So iſt auch in den Arien der Giunia der Charakter einer ſtolzen, kühnen und kräftigen Römerin beſtimmt ausgeſprochen; verſucht man ſich eine Darſtellerin vorzuſtellen, deren Individualität die Aufgaben, welche ihr als Sängerin geſtellt ſind, genehm waren, ſo kann man leicht erkennen, daß ihr Alles, zum Theil auch im eigentlich figurirten Geſang, zu einer dramatiſch beſtimmt ausgeprägten Charakteriſtik geboten war; einzelne Zuthaten, in welchen ſich ausſchließlich die Sängerin zeigte, empfand man bei der damaligen Geſchmacksrichtung weniger als ſolche. Ganz ungetrübt iſt aber der dramatiſche Ausdruck in der letzten Arie der Giunia (n. 22):

Digitized by Google

Fra i pensier più funesti di morte
veder parmi l'esangue consorte,
che con gelida mano m'addita
la fumante sanguigna ferita,
e mi dice: che tardi a morir?
Gia vacillo, gia manco, gia moro,
e l'estinto mio sposo che adoro
ombra fida m'affretto à seguir.

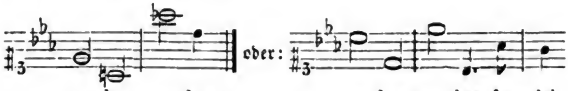
Sie iſt durchaus einfach gehalten, ohne alle Verzierungen, aber darum nicht weniger geeignet eine große Stimme in ihrem ganzen Umfang und Reichthum zu entfalten; der charakteriſtiſche Ausdruck derſelben iſt ganz vortrefflich [8].

Nicht minder erkennt man in der für Rauzzini geſchriebenen Partie des Cecilio die Rückſicht auf den Sänger, ſowohl auf die Beſchaffenheit der Stimme — ſie geht in der Höhe nicht über hinaus, macht aber auch die Tiefe bis geltend — als die Art der Bildung. Er war ein ſozuſagen gelehrter Sänger, theoretiſch gebildet und ſelbſt Componiſt, und es ſind ihm daher wohl abſichtlich manche Schwierigkeiten im Treffen gemacht; ſo iſt z. B. das ſeiner zweiten Arie (n. 9) vorhergehende Recitativ reich an fremdartigen harmoniſchen Wendungen und Uebergängen, die zum

8) Sie beſteht aus einem langen Adagio und einem Allegro, und ſteht der ſpäter üblichen Form der Arien ſchon ſehr nahe. Auch die Behandlung des Orcheſters zeichnet ſich aus. Es ſind Flöten, Oboen und Fagotts vereinigt und zwar ſind ſie als zueinandergehörig den Saiteninſtrumenten ſelbſtändig gegenüber geſtellt, eine Gruppirung der Inſtrumente, welche damals noch nicht üblich war. Auch die Weiſe, wie im Allegro das Orcheſter ſelbſtändig der Singſtimme gegenübertritt, — was Mozart ſpäter zur Vollendung gebracht hat — mußte beitragen dieſer Arie damals eine ſehr eigenthümliche Bedeutung zu geben.

Digitized by Google

Theil wirklich ſehr hart ſind; in der dritten Arie werden ihm Sprünge zugemuthet wie



die keine geringe Sicherheit des Einſatzes bezeugen. Die erſte Arie (n. 2), welche durch ein ſchönes ausdrucksvolles Recitativ eingeleitet wird, iſt am meiſten beſtimmt den Geſangskünſtler ins günſtige Licht zu ſtellen. Sie beginnt, wie die Caſtraten das liebten, mit einem lang ausgehaltenen Ton und bringt nachher außer mancher anderen Gelegenheit die Stimme zu entfalten auch glänzende Paſſagen verſchiedener Art; hat aber im Ganzen den damals üblichen Charakter ohne eigenthümlich hervortretende Erfindung. Durch Charakteriſtik iſt die zweite Arie (n. 9) die bedeutendſte, ſie drückt einen ſtolzen und freien Sinn kräftig und lebendig aus. Die dritte (n. 14) iſt wieder mehr auf den Sänger berechnet, die letzte (n. 21) aber kann man ſich kaum anders als aus einer Laune deſſelben erklären. Cecilio im Kerker, im Begriff zum Tode geführt zu werden, wird durch die Thränen, welche Giunia um ihn vergießt, aufs äußerſte gerührt und wendet ſich zu ihr mit den Worten:

Pupille amate,
non lagrimate!
morir mi fate
pria di morir.
Quest' alma fida
à voi d'intorno
farà ritorno
sciolta in sospir.

Dieſe weichlich ſpielenden Worte ſind von Mozart zwar ſehr einfach und recht hübſch aber mit einer ſo zierlichen Anmuth

Digitized by Google

behandelt, daß ſie der Situation und dem Charakter des Cecilio ſo wenig als möglich entſprechen, und ſich, wie Sonnleithner treffend bemerkt, viel eher für eine Soubrette ſchicken würden. Wahrſcheinlich hat der Caſtrat gewünſcht ſich auf dieſe weichlich zierliche Weiſe beim Publicum zu empfehlen.

Außer dieſen Arien ſind für die Hauptperſonen noch ein Duett zwiſchen Giunia und Celia und ein Terzett zwiſchen denſelben und Silla geſchrieben. Beides ſind nicht grade hervorragend bedeutende, aber ſehr wohl angelegte und geſchickt ausgeführte Muſikſtücke. Das Duett (n. 7) beſteht aus einem Andante und einem etwas zu gedehnten Allegro, in welchem die Singſtimmen meiſtens in Terzen oder Serten zuſammengehen; doch finden ſich auch ſchon kleine Imitationen, wie ſie ſpäter faſt typiſch für die Structur der Duette waren; das Ganze iſt ſehr bequem und hat damals ſicher guten Eindruck gemacht. Das Terzett (n. 18) iſt gut angelegt. Jede der drei Stimmen hat ein charakteriſtiſches Motiv, die zwar nicht verarbeitet werden, aber ſcharf unterſchieden neben einander geſtellt ſind; nachher wo ſie zuſammenkommen, iſt theils den beiden Liebenden, deren Stimmen mit einander gehen, Silla gegenübergeſtellt, theils geben auch hier kleine Eintritte der drei Stimmen einen lebendigen Ausdruck: kurz man gewahrt hier ſchon etwas von der muſikaliſchen Architektonik, welche Mozart ſpäter ſo meiſterhaft ausübt.

Vor allem aber verdient die ganze Scene, welche dem Schluß des erſten Acts vorangeht, ausgezeichnet zu werden; ſie iſt mit wahrhaft dramatiſcher Kraft und in großartiger Weiſe angelegt und durchgeführt. In einem prachtvollen Atrium, das mit den Denkmälern der Ahnen geſchmückt iſt, erwartet Cecilio in der Dämmerung die Ankunft der Giunia. Die wechſelnden Empfindungen, welche die Betrachtung der Heldengräber und die Sehnſucht nach der Geliebten in ihm

Digitized by Google

erregen ſpricht er in einem begleiteten Recitativ aus, das wie alle der Art, welche in dieſer Oper vorkommen, ſchön und bedeutend iſt. Sie erſcheint, umgeben von edlen Römern und Römerinnen, um die Geiſter der Helden um Beiſtand und Rache anzuflehen. Der Chor

Fuor di queste urne dolenti
deh n'uscite alme onorate,
e sdegnose vendicate
la Romana libertà!

iſt ernſt und feierlich und von der ſchönſten Wirkung. Gegen die gewöhnliche Art die Chöre in der Oper zu behandeln iſt er voll Ausdruck und Charakter, harmoniſch bedeutend, und durch ſelbſtändige Stimmführung belebt: ein ganz vortreffliches, dramatiſch wirkſames Muſikſtück[9]. Giunia ſchließt ſich ihnen mit den Worten an:

O del padre ombra diletta,
che d'intorno à me t'aggiri,
i miei pianti, i miei sospiri
deh ti movano à pietà!

in einem einfachen, ſehr ausdrucksvollen Adagio, das wohl Schmerz aber ohne Weichlichkeit, und einen ſtolzen, kräftigen Sinn ausdrückt. Der ruhige getragene Geſang bewegt ſich in der eigentlichen Sopranlage und giebt einer ſchönen kräftigen Stimme den erwünſchteſten Spielraum ſich zu entfalten. Dies Gebet erwiedert der Chor mit den Worten:

Il superbo, che di Roma
stringe i lacci in Campidoglio,
rovesciato oggi dal soglio
sia d'esempio ad ogni età!

welche kräftig und lebhaft ausgedrückt ſind und, wenn gleich weniger eigenthümlich als der erſte Chor, die Scene würdig

9) Sonnleithner hat dieſen Chor mit dem Klavierauszug in der Cäcilia mitgetheilt.

Digitized by Google

abſchließen, die in ihrer ganzen Totalität ſo ernſt, ſo wahrhaft dramatiſch und muſikaliſch ſchön iſt, daß man hier inne wird, wozu eine Opera seria im beſten Sinne erhoben werden konnte [10]. — Nachdem der Chor ſich entfernt hat, tritt Cecilio aus ſeinem Verſteck hervor und nach einem kurzen Recitativ, in welchem die Liebenden einander erkennen, folgt das bereits erwähnte Duett, deſſen etwas leichter Charakter ohne Zweifel auch auf die vorhergehende Scene und ihren angeſpannten Ernſt berechnet war, um durch den Gegenſatz noch entſchiedener zu wirken.

Unter den zweiten Partien hat die der Celia noch am meiſten ſelbſtändigen Charakter. Ihre beiden erſten Arien (n. 3 und 10) ſind im Ganzen einfach und recht graziös, namentlich die zweite, während die beiden letzten (n. 15 und 19) von gewöhnlichem Zuſchnitt und auch der Erfindung nach nicht bedeutend ſind. Das gilt auch von den drei Arien des Cinna (n. 1. 12. 20), und von der Arie des zweiten Tenors Aufidio (n. 8); ſie ſind zum Theil mit Paſſagen verſehen, um auch dieſen Künſtlern Gelegenheit zu geben zu zeigen, daß ſie etwas gelernt haben, allein weder eine beſondere Rückſichtnahme auf ihre Individualität, noch ausgeprägte Charakteriſtik oder Virtuoſität treten in ihnen hervor [11].

---

10) Sonnleithner hat mit Recht darauf aufmerkſam gemacht, daß dieſer Chor in ſeiner Haltung und ſelbſt in der Behandlung der Singſtimmen mit dem erſten Chor in Glucks Orfeo eine gewiſſe Verwandtſchaft zeige, ohne daß aber eine beſtimmte Reminiscenz irgendwie bemerklich wäre. Ob Mozart die Gluckſche Oper gekannt habe und durch dieſelbe angeregt worden ſei, dürfte kaum zu ermitteln ſein; möglich iſt es, da ſie 1762 in Wien aufgeführt wurde.

11) Es iſt nicht ohne Intereſſe zu ſehen, wie die Ordnung der Muſikſtücke iſt. Goldoni erhielt die Anweiſung dafür zu ſorgen, che non vengano di seguito due arie patetiche, essendo inoltre necessario spar-

Digitized by Google

Der Chor tritt außer der bereits beſprochenen Scene noch zweimal auf, aber nicht wieder in ſo bedeutender Weiſe. Im zweiten Act wird Silla bei ſeinem Erſcheinen auf dem Capitol mit einem Chor begrüßt (n. 17), der recht kräftig iſt und durch eine rauſchende Begleitung unterſtützt wird, aber keine eigenthümliche Bedeutung hat. Bemerkenswerth iſt es immer, wie der Chor hier wieder gegen das Ende des Acts eingeführt iſt. Zwar bleibt die Ehre den Act mit dem Duett oder Terzett zu beſchließen den Soloſängern, denen ihr Effect nicht durch einen darauf folgenden Chor verkümmert werden durfte; der Verſuch den Chor an der Handlung zu betheiligen, weiſt aber auf die Ausbildung des Finales hin, wozu auch im erſten Act ſchon ein beſtimmter Anſatz gemacht wird. Im letzten Act aber macht ein rauſchender Chor den Beſchluß, mit welchem die Soloſtimmen abwechſeln; der Satz iſt nicht erheblich.

Die Symphonie beſteht nach der üblichen Weiſe aus drei Sätzen (Molto Allegro C; Andante 2/4; Molto Allegro 3/8) und zielt in ihrem Charakter nicht auf irgend einen Zuſammenhang mit der Oper ſelbſt hin. Der erſte Satz zeigt etwas mehr Formation, namentlich durch ein beſtimmt hervortretendes zweites Motiv, aber eine Verarbeitung findet nicht Statt, der Rückgang zum erſten Thema iſt ſogar ziemlich ungeſchickt; in einigen Wendungen zeigen ſich Spuren der ſpäteren Mozartſchen Manier. Der zweite Satz hat einige beſcheidene In-

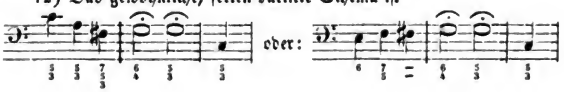
---

tire con la medesima precauzione le arie di bravura, le arie di azione, di mezzo carattere, i minuet ed i rondò (mem. I, 28 p. 152). Mit Abſicht iſt es auch ſo eingerichtet, daß eine Arie der Secondarier immer denen der Primarier vorangeht um dieſen als Folie zu dienen; auch folgen dieſe nicht unmittelbar auf einander, um dem Publicum Zeit zur Erholung zu laſſen.

Digitized by Google

ſtrumentaleffecte, die damals wirkſam ſein mochten, der dritte iſt munter und weiter nichts. Die Behandlung des Orcheſters hat in der Symphonie keinen vom gewöhnlichen abweichenden Charakter; hie und da iſt dies in der Oper ſelbſt der Fall. Unweſentlicher iſt es, daß die Trompeten häufiger gebraucht werden, theilweiſe auch die Pauken; bemerkenswerth dagegen, daß nicht ſelten die Blasinſtrumente ſchon eine freiere, den Saiteninſtrumenten gegenüber ſelbſtändige Bewegung erhalten haben. Ueberhaupt iſt in der Begleitung das Beſtreben unverkennbar, ſie reicher, ſelbſtändiger und lebendiger zu geſtalten. So ſind namentlich der zweiten Geige vielfach lebhafte, charakteriſtiſche Begleitungsfiguren gegeben, und hie und da ſind Imitationen angebracht. Indeſſen kommt das Alles noch nicht über Anſätze hinaus, hauptſächlich deshalb, weil die Form der Muſikſtücke — obgleich auch in ihrer Behandlung eine etwas größere Freiheit ſich geltend macht und nicht mehr ſo ſtreng das alte Arienſchema befolgt wird — noch nicht auf thematiſche Durchführung und Verarbeitung angelegt iſt, ſodaß die einzelnen Motive meiſt ziemlich locker aneinander gereiht ſind. Der Einfluß der überlieferten Form iſt allen Verſuchen nach freierer Geſtaltung, die ſich im Einzelnen wahrnehmen laſſen, noch entſchieden überlegen; in manchen Dingen zeigt er ſich noch als mechaniſche Gewohnheit, wie z. B. um die Cadenz des Sängers einzuleiten faſt regelmäßig dieſelbe harmoniſche Wendung gebraucht wird [12].

12) Das gewöhnliche, ſelten variirte Schema iſt



15.

Die beiden Festopern, welche Mozart im Jahr 1771 und 1772 componirte, gehören im Wesentlichen der Opera seria an; allein auch für diese Gattung hatten sich gewisse besondere feststehende Normen gebildet. Die festa (oder auch azione) teatrale hatte eine unmittelbare Beziehung zu den Personen welche gefeiert werden sollten; der Gegenstand sowie die Behandlung waren hauptsächlich hierauf gerichtet[1]. Nach der damaligen Geschmacksrichtung war sie also vorherrschend allegorisch und der Stoff fast ausschließlich der alten Mythologie entlehnt, besonders liebte man es diesen Spielen einen pastoralen Charakter zu geben. Das dramatische Element trat dabei in den Hintergrund, es ist meist nur soviel Handlung verwendet als nöthig ist, die einzelnen Situationen mit einander zu verbinden; man sah es sogar als einen Vorzug dieser Art von Poesie an Reflexionen anbringen zu können, die mehr oder weniger offenbare Schmeicheleien enthielten. Dem entsprechend nahm die musikalische Behandlung noch offner und ungezwungener den Charakter des Concertmäßigen an und begnügte sich die Sänger als solche glänzen zu lassen. Da die scenische Darstellung dabei etwas nur Aeußerliches war, so wurde sie hauptsächlich dazu benutzt um durch glänzende Costumes und Decorationen der Festlichkeit

1) Man nannte solche Stücke auch Serenata, weil mit diesem Namen jede Abendmusik zu Ehren einer bestimmten Person bezeichnet wurde ohne Rücksicht darauf, ob sie für Singstimmen oder Orchester oder für beide, und in welcher Form sie componirt sei. Daß ganz besonders Instrumentalcompositionen von einer bestimmten Form so genannt wurden, ist bekannt und wird noch wieder zur Sprache kommen.

Digitized by Google

eine entſprechende Zierde zu geben, und man pflegte ſie in dieſer Beziehung beſonders reich auszuſtatten. Sie waren an die herkömmlichen drei Acte und überhaupt an die ſceniſche Eintheilung der Opera seria nicht gebunden; da ſie urſprünglich als Zwiſchenſpiel mit der großen Oper, die ja nicht leicht fehlte, oder mit anderen Hoffeſtlichkeiten verbunden waren, pflegten ſie kürzer zu ſein, in einem oder höchſtens zwei Acten. Auch wenn ſie ſelbſtändig aufgeführt wurden, ſtanden ſie der Opera seria im Umfange nach — die Ballets füllten den Reſt des Abends aus — und nahmen neben derſelben den zweiten Rang ein; weshalb dem jungen Mozart das Feſtſpiel, Haſſe die Oper übertragen wurde[2].

Der Dichter von Ascanio in Alba, der Abbate Giuſeppe Parini[3], hatte durch dieſes Feſtſpiel allen Anſprüchen, die man bei einer Feſtlichkeit, wie es die Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Herzogin Maria Beatrix von Eſte war, zu genügen geſucht. Götter, Helden und Schäfer ſind die handelnden Perſonen, es fehlt nicht an Decorationen, Chören und Ballets, und ſchmeichelhafte Anſpielungen ſind nicht geſpart; für die Ausführung waren aus-

2) Die Serenata wurde in der Regel nur einmal aufgeführt und es wird bei Marpurg (krit. Beitr. III S. 44 f.) den Componiſten ein Vorwurf daraus gemacht, daß ſie in Anſehung der Form und des Ausdrucks nicht zwiſchen der Serenata und Oper einen Unterſchied machten. So wie bei dieſer Schönheiten vorkommen müßten, welche immer merklicher würden, wenn man ſie vielmal hörte, ſo müſſe bei der Serenata Alles in leicht verbundenen kurzen und auf einmal faßlichen Sätzen beſtehen. — Es war alſo jedenfalls ein außerordentlicher Erfolg daß Mozarts Serenata mehreremal wiederholt wurde.

3) Das Stück iſt wieder abgedruckt in Opere di Gius. Parini publicate ed illustrate da Franc. Reina. Mail. 1802. t. III. Vgl. Sonnleithner Cäcilia XXIV S. 65 ff.

Digitized by Google

gezeichnete Künſtler berufen[4]. Der Inhalt läßt ſich kurz angeben.

Geleitet und empfangen von einem Chor von Genien und Grazien ſteigt Venus mit ihrem Enkel Ascanio vom Himmel herab und verkündet ihm, daß ſie ihn in dieſem längſt von ihr geliebten Lande mit Silvia, einer ſchönen und tugendhaften Nymphe aus Hercules Stamm[5] vermählen wolle, die durch Amors Fürſorge ihn ſchon im Traum geſehen habe und in heimlicher Liebe zu ihm erglüht ſei. Ascanio fühlt ſich dadurch beglückt und da ihm Venus räth erſt unerkannt Silvia zu beobachten und zu prüfen, ſpricht er, nachdem ſie ihn verlaſſen hat, ſeine Ungeduld über dieſe Verzögerung ſeines Glückes aus. Fauno kommt mit einem Chor von Hirten zum Opfer und preiſt dem Ascanio ehrfurchtsvoll, wie die Huld der Venus Land und Volk beglückt[6]. Nun nahet

---

4) Das Verzeichniß der Perſonen iſt folgendes:

Venere	Signora *Falchini* (Seconda donna, Soprano).
Ascanio	Signore *Manzuoli* (Primo uomo, Mezzosoprano).
Silvia, ninfa del sangue d'Ercole	Signora *Girelli* (Prima donna, Soprano).
Aceste, sacerdote	Signore *Tibaldi* (Tenore).
Fauno, uno dei principali pastori	Signore *Solzi* (Soprano).

5) Dies iſt eine Anſpielung auf den Namen Ercole, welcher bei den Fürſten von Eſte gebräuchlich war, und den auch der Vater der Braut führte.

6) Wenn Fauno von der Schutzgöttin des Landes ſagt: Ella quei bene, che natura ne diè, cura, difende, gli addolcisce, gli aumenta, in questi campi semina l'agio e reco l'alma fecondità; nelle capanne guida l'industria e in libertà modesta la trattien, la fomenta; il suo favore è la nostra rugiada e i lumi suoi pari all' occhio del sol son per noi, ſo war nicht zu fürchten, daß man die Complimente für Maria Thereſia mißverſtehen könnte. Ebenſo verſtändlich ſind die

Digitized by Google

Silvia, von Aceſte geleitet und von dem Chor der Nymphen und Hirten geprieſen:

Hai di Diana il core,
di Pallade la mente,
sei dell' Erculea gente,
saggia donzella, il fior.
I vaghi studi e l'arti
son tuo diletto e vanto,
e delle Muse al canto
presti l'orecchio ancor.
Ha nel tuo core il nido
ogni virtù più bella,
mà la modestia è quella,
che vi risplende ognor [7].

Worte, welche Aceſte an die ſich entfernende Venus richtet: Fermati! almeno lascia, che rompa il freno al cor riconoscente un popol fido; io son, pietosa dea, interprete di lui. Questo tuo pegno fidalo a noi. Vieni! Tu sei nostro amor, nostro ben, nostro sostengo; adoraremo in lui l'imagine di te, di te, che spargi sui felici mortali puro amor, pura gioia; di te, che leghi con amorosi nodi i popoli tra lor, che in sen d'amore dai fomento alla pace, e di questo orbe stabilisci le sorti, e l'ampio mare tranquilizzi e la terra. Ah, nel tuo sangue d'eroi, di semidei sempre fecondo si propaghi il tuo core e la stirpe d'Enea occupi il mondo. Auch in der Rede, mit welcher Venus den Ascanio einführt, ſind die Beziehungen auf Maria Thereſia aufs deutlichſte ausgeſprochen. Daß die Kaiſerin mit Venus identificirt wurde hatte nach dem damals üblichen Stil gar kein Bedenken.

7) Björnſtahl ſagt von der Prinzeſſin Beatrix (Briefe II S. 296), ſie beſitze außer anderen großen Eigenſchaften auch die, daß ſie die Muſen liebe. „Sie lieſt lateiniſch, deutſch, franzöſiſch, italiäniſch u. ſ. w., arbeitet in der Geſchichte, redet mit Fertigkeit die genannten Sprachen. Dr. Oltrocchi, Bibliothekar an der Ambroſiana, iſt ihr Lehrer geweſen; noch itzt, ſeitdem ſie vermählt iſt, frägt ſie ihn oft um die beſten Schriftſteller, die ſie leſen will; es iſt ein großes Vergnügen, ſie reden und urtheilen zu hören." Uebrigens mag man aus dieſer Probe ſehen, wie es mit dem paſtoralen Charakter gehalten wird, wenn Hirten und Nymphen in ſolchen Ausdrücken Silvia preiſen, und wie man ſich eine Nymphe vorzuſtellen

Digitized by Google

Der Priester Aceste verkündet Silvia, welche von ihm erzogen ist, daß Venus selbst sie ihrem Enkel Ascanio vermählen und eine neue Stadt ihnen gründen werde, und drückt seine Freude über dies Glück in einer langen Arie aus. Silvia ist bestürzt und erklärt daß sie einen im Traum ihr erschienenen schönen Jüngling liebe[8]; Aceste beruhigt sie dadurch, daß Venus ihr diesen Traum gesendet habe, worauf sie nun ebenfalls ihre Freude in einer langen Arie ausspricht. Nachdem sich Alle entfernt haben um das Opfer vorzubereiten, äußert auch Ascanio in einer Arie sein Entzücken über die reizende Silvia; Venus aber verlangt daß er nun noch die Tugend der Silvia prüfen solle.

Nach dem Schluß des Actes folgt ein Ballet, in welchem die Nymphen und Grazien vor den Augen der erstaunten Hirten den Hain in einen prachtvollen Tempel verwandeln, das erste Gebäude der neugegründeten Stadt[9].

Silvia begrüßt diese neue Schöpfung mit Verwunderung und äußert ihre Sehnsucht nach dem noch ungesehenen Geliebten, worin ein Chor von Hirtinnen sie bestärkt. Als

habe, die in dieser Weise geschildert wird. Die Folge ist daß auch eine musikalische Charakteristik nicht möglich, auch wohl gar nicht beabsichtigt ist.

8) « Il biondo crine sul tergo gli volava e misto al giglio ne la guancia vezzosa gli fioriva la rosa, il vago ciglio . . . padre, perdona, non più. » Auch hier sieht man daß der Dichter ein Porträt anfängt, und kann vielleicht errathen, warum er es nicht vollendet.

9) In Mozarts Partitur ist am Schluß des ersten Acts die Baßstimme des Ballets, das aus 9 Nummern besteht, von einem Copisten geschrieben, angeheftet, wohl zur Controle für den Dirigenten. Bei den mehrfach repetirten Chören ist in der Partitur in gleicher Weise nur die Baßstimme wiederholt. L. Mozart schreibt ausdrücklich, daß Wolfgang auch das Ballet welches die beiden Acte verbinde, componiren müsse (7. Sept. 1771); es wird daher eine besondere Partitur für den Dirigenten des Ballets gewesen sein, welche sich nicht erhalten hat.

Digitized by Google

Ascanio erſcheint, erblickt ſie in ihm den Geliebten; da er ſich aber nicht zu erkennen giebt, bleibt ſie zweifelhaft, ob er wirklich Ascanio ſei, Fauno der dazu kommt beſtärkt ſie in dem Wahn, daß er es nicht ſei: ſie wird ohnmächtig. Ascanio ſpricht ſeinen Schmerz aus, daß er ſich nicht in ſeiner wahren Geſtalt zeigen dürfe und entfernt ſich, damit ſie ſich erholen und ihren Seelenſchmerz und den Entſchluß ihrer Pflicht getreu zu bleiben in einem langen Recitativ und Arie äußern könne. Dann kommt er wieder und wirft ſich ihr zu Füßen, ſie weiſt ihn mit den Worten Io son d'Ascanio zurück und entflieht, was ihm Gelegenheit zu einer Arie voll zärtlicher Bewunderung giebt[10]. Aceſte, dem ſie Alles anvertraut hat, belobt ſie wegen ihres Pflichtgefühls; da erſcheint unter den Chören der Hirten und Nymphen Venus und führt Ascanio der Silvia als ihren Gemahl zu. Nachdem die Liebenden und Aceſte ihre volle Befriedigung in einem Terzett haben laut werden laſſen, ermahnt Venus die jungen Herrſcher ihre Pflichten gegen ihre Unterthanen treulich zu erfüllen und ſchwebt unter den Aeußerungen der Dankbarkeit welche Aceſte im Namen des Volkes ausſpricht und einem heiteren Schlußchor wieder zum Olymp empor.

Es nimmt uns Wunder, daß grade dieſe Oper es war,

10) Dieſer Zug iſt charakteriſtiſch, daß, wie lebhaft auch die auf Schönheit und geiſtige Vorzüge gegründete gegenſeitige Neigung hervorgehoben wird, doch, weil es eine fürſtliche Vermählung gilt, die Unterwerfung der Neigung unter die Pflicht als das Höchſte geprieſen wird. Maria Thereſia ſchrieb (13. Oct. 1763) an die Oberhofmeiſterin der Prinzeſſin Maria Joſepha, welche für den König von Neapel beſtimmt war: Je ne saurois vous cacher que Je connois très bien l'avantage de cette alliance, mais mon coeur maternel en est extrêmement allarmé: Je regarde la pauvre Josephe comme un sacrifice de politique; pourveu qu'Elle fasse son devoir envers Dieu et son époux et qu'Elle fasse son salut, dût Elle même être malheureuse, Je serois contente.

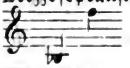
Digitized by Google

auf welche Hasse seine Prophezeihung über Mozarts künftige Größe gründete, denn sie erscheint uns schwächer, gewöhnlicher als die bereits besprochenen. Zwar bekundet sie, wie sich erwarten läßt, eine völlige Sicherheit und Gewandtheit, allein in keinem Stück derselben tritt eine wahrhaft bedeutende und originelle Erfindung in einer Weise hervor, wie dies in einzelnen Stücken jener Opern der Fall ist. Von den vierzehn Arien, welche die Oper enthält[11], sind fünf ganz in der alten Form geschrieben in zwei Theilen, welche wiederholt werden, (n. 9. 11. 14. 15. 16) die übrigen sind mit Ausnahme zweier Cavatinen (n. 7. 18) zwar in einem Satz, allein dieser hat ganz den hergebrachten Zuschnitt, und namentlich zeigt sich in allen die abgebrochne, etwas ungeschickte Art wieder ins Thema zurückzukommen. Auffallender ist es fast noch, daß auch die begleiteten Recitative sich nicht durch einzelne hervorstechende schöne Züge auszeichnen; die beiden Recitative des Ascanio (n. 2) und der Silvia (n. 16) sind sehr lang, aber nicht sehr bedeutend. Lebendiger ist schon das Recitativ (n. 13) in welchem die Liebenden, da sie sich zuerst sehen, jeder für sich ihre Unruhe ausdrücken; hier sind gegen die damalige Gewohnheit auch Blasinstrumente beim Recitativ angewendet, übrigens ist die Behandlung des begleitenden Orchesters nicht hervorstechend, wenngleich in einzelnen Zügen ein Streben nach größerer Freiheit bemerkbar ist[12].

11) Die Originalpartitur in zwei Bänden von beinahe 480 Seiten befindet sich bei André (Verz. 33), ein von Mozart corrigirtes Exemplar auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Die Oper enthält 22 Nummern.

12) Eine Arie der Silvia (n. 11) ist mit vier Hörnern (zwei in G, zwei in D) begleitet, allein ohne daß diese zu eigenthümlichen Effecten benutzt wurden. Die letzte Arie Ascanios (n. 18) ist außer Hörnern, Fagotts, Flöten noch mit zwei Serpentini begleitet, die in F stehen. Sonnleithner vermuthet wohl mit Recht, daß diese Instrumente, die ich nirgends erwähnt finde, dem englischen Horn ähnlich waren.

Digitized by Google

Unter den Sängern[13] tritt am eigenthümlichſten Manzuoli hervor, dem Mozart mit dieſer Partie bewährte was er einſt in London von ihm gelernt hatte (S. 59 f.). Sie iſt für eine entſchiedene Mezzoſopranſtimme geſchrieben, geht über den Umfang von  nicht hinaus, hält ſich aber faſt immer in den Mitteltönen; ſie hat gar keine Paſſagen, nur hie und da leichte Verzierungen. Die einfache meiſt getragene Melodie, in welcher ſie ſich durchgehends bewegt, iſt nicht ohne edle Empfindung, aber ſie erhebt ſich nicht zu einem leidenſchaftlichen Ausdruck oder zu lebhafter Erregung. Wie ſehr man damals an beſtimmte Formen gewöhnt war, kann man daraus ſehen, daß auch in dieſer Caſtratenpartie die erſte Arie (n. 2) mit einem langausgehaltenen Ton beginnt, während die letzte (n. 18) einen ähnlichen Charakter von weicher, etwas tändelnder Anmuth hat, wie dies im Lucio Silla der Fall iſt, nur daß dies hier der Situation nicht unangemeſſen erſcheint.

Die Partie der Girelli[14] iſt reicher an Abwechslung. Für uns am anſprechendſten iſt die erſte Cavatine (n. 7), welche kurz, einfach, von anmuthigem Charakter und in der

---

13) Schon im Jahr 1762 waren die drei Hauptperſonen, Giovanna Barbara Girelli — verheirathet mit einem damals berühmten Oboiſten, dem Spanier Aquilar —, Manzuoli und Tibaldi zuſammen in Glucks Oper Il trionfo di Clelia in Bologna aufgetreten (Dittersdorf Lebensbeſchreibung S. 108 f.).

14) Im Jahr 1768 war die Girelli, welche im Jahr 1766 unter den Sängerinnen der Berliner Oper genannt wird (Hiller wöch. Nachr. I S. 74), in Leipzig und ließ ſich dort in einem Concert mit vielem Beifall hören. „Eine feine biegſame Stimme, eine große Fertigkeit im Vortrage geſchwinder Paſſagen ſind Vorzüge, die ihr einen anſehnlichen Platz unter den guten italiäniſchen Sängern verſchaffen“ heißt es bei Hiller (wöch. Nachr. II S. 259).

Digitized by Google

Anlage wie der Behandlung nach abgerundet ist. Zwei von den übrigen Arien (n. 8. 11) sind Bravurarien mit verschiedenartigen, nach damaligem Geschmack brillanten Passagen; doch tragen sie in dem melodiösen Theil einen gewissen heroischen Charakter, wie ihn die Opera seria ausgebildet hatte, nicht ohne Freiheit und Würde oder vielleicht richtiger Vornehmheit, wie sie dem italiänischen Wesen gemäß ist. Dieser tritt besonders in der letzten Arie (n. 16) hervor, die ohne Passagen ist und sowohl im Adagio wie im Allegro einfachen und ausdrucksvollen Gesang hat.

Tibaldi war schon bejahrt und seine Stimme nicht mehr vollkräftig[15]. Die beiden Arien, welche er zu singen hatte (n. 6. 19), sind mit langen Passagen verziert, die einen sehr geläufigen Sänger verrathen; übrigens ist ihre Lage im Allgemeinen nicht hoch, und in ihrem Charakter haben sie nichts Ausgezeichnetes.

Das Schlußterzett (n. 21) ist im Ganzen einfach gehalten; anfangs sind die Stimmen in einzelnen charakteristischen Motiven einander gegenübergestellt, später wo sie zusammengehen, sind die Sopran- und Tenorstimme mit einander gruppirt, so wie ihnen auch die Passagen zugetheilt sind, mit welchen sie sich ablösen, während die Partie Manzuolis auch

15) Giuseppe Tibaldi war durch Glucks Einfluß nach Wien berufen worden, wo er 1767 den Admet in der Alceste sang. Sonnenfels sagte damals von ihm: „Er war zu seiner Zeit eine der schönsten Tenorstimmen Wälschlands und besaß auch sonst alles Talent das einen Sänger schätzbar macht, aber auf der Schaubühne hatte er keine Seele. Jetzt, da er einige von seinen höheren Saiten verloren hat und öfters seine Zuflucht zu einem unangenehmen Falsett nehmen muß, wird er belebt"; was Sonnenfels dem Einfluß der Gluckschen Musik zuschrieb (Hiller wöch. Nachr. III S. 132). — Giacomo Tibaldi aus Bologna war es, den Reichardt in Dresden sah und als schlechten Sänger, aber vortrefflichen komischen Schauspieler bezeichnet (Briefe e. aufmerks. Reisenden 1776 II S. 119 f.).

Digitized by Google

hier ihren einfachen Charakter behauptet und jenen beiden dadurch gegenübertritt.

Bei den beiden Secondariern iſt zu bemerken daß ſie mehr Höhe hatten als die erſten Sänger; die Partie des Fauno geht (n. 14) ſogar bis , die der Venus bis (n. 10), auch ſind ihre Arien mit Paſſagen reichlich verſehen; im Charakter aber ſind ſie allerdings merklich untergeordnet gegen die der Silvia und Ascanios, auch ſind einem Jeden nur zwei Arien zugetheilt.

Eigenthümlich ſind dieſer Oper die vielen Chöre, ſieben an der Zahl. Sie greifen nicht eigentlich in die Handlung ein, ſondern ſind mehr als ein erhöheter Schmuck angebracht; bei fünf wird dazu auch getanzt, was auf ihre muſikaliſche Behandlung natürlich einwirken mußte. Gleich in der Ouverture iſt, nach dem Schluß des erſten lebhaften und rauſchenden Allegro, der zweite Satz zu einem Tanz „von elf Weibsperſonen" wie L. Mozart ſchreibt „nämlich acht Genien und drei Grazien oder acht Grazien und drei Deeſſen" verwendet, und ſtatt des dritten Satzes tritt ein Chor der Genien und Grazien mit entſprechendem Ballet ein. Die Orcheſterpartie hat auch ganz den Charakter eines dritten Satzes in der Symphonie, und die Singſtimmen, welche dazu treten, — theils vierſtimmig, theils zweiſtimmig die Frauen- und Männerſtimmen einander gegenübergeſtellt — erſcheinen nicht als ſelbſtändiger Chor, welchem das Orcheſter zur Begleitung dient, ſondern ſie füllen nur nach Art der Blasinſtrumente die Harmonie aus, wobei ſie allerdings ſich freier bewegen und die Stimmführung iſt, ohne dieſen harmoniſchen Charakter aufzugeben, gewandt und fließend. Der Chor wird

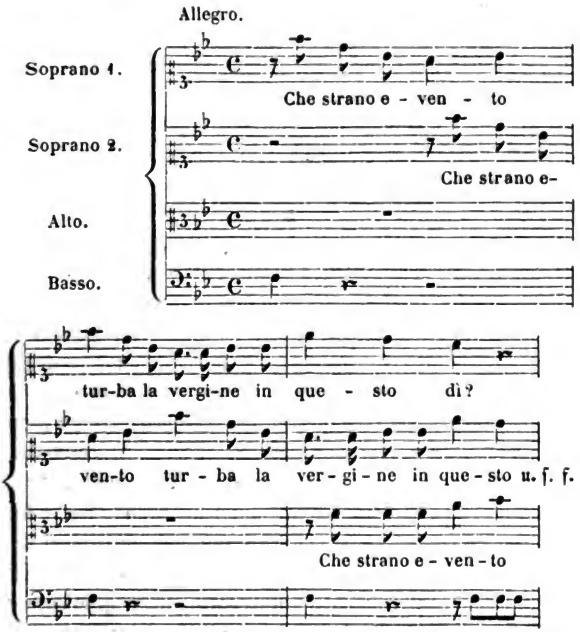
Digitized by Google

wiederholt, wenn Venus wieder gen Himmel ſchwebt und ſpäter zum Schluß des Actes noch einmal bei gleicher Veranlaſſung. In ähnlicher Weiſe werden auch die meiſten anderen Chöre, wie Refrains, bei entſprechender Situation repetirt; und gleich der zweite (n. 3) kommt nicht weniger als ſechsmal vor. Er iſt zweiſtimmig für Tenor und Baß und durch die Begleitung merkwürdig[16], übrigens aber nicht eigenthümlich. Bedeutender iſt der folgende Chor (n. 5), dem eine kleine Entrada vorhergeht, welcher die nahende Silvia in den S. 305 mitgetheilten Verſen preiſt. Er iſt vierſtimmig, wird aber durch zwei kleine dreiſtimmige Sätze — zuerſt zwei Soprane und Alt, dann zwei Soprane und Tenor — unterbrochen. Er iſt lebhaft, von heiterem Charakter; die Begleitung iſt namentlich durch eine bewegte Figur der Violinen, wie ſie ſich zum Tanze paßt, ſelbſtändig, aber auch die Singſtimmen bewegen ſich lebendig und frei, antworten einander, mehrmals hält der Sopran einen hohen Ton mehrere Tacte aus, während die anderen Stimmen in raſcher Bewegung fortgehen: kurz, wie einfach und beſcheiden auch die angewandten Mittel ſind, ſo ſpricht ſich in dieſem Chor Charakter und Leben aus. Im zweiten Act ſind zunächſt zwei Frauenchöre. Der erſte zweiſtimmige (n. 12) verkündigt Silvia die Nähe des Geliebten und ihres bräutlichen Glücks. Er iſt friſch und anmuthig und die beiden Stimmen bewegen ſich in der ungezwungenſten Lebendigkeit, in leichten Imitationen, mit einander und nebeneinander. In ähnlicher Weiſe, aber noch lebhafter greift der nächſte dreiſtimmige Chor (n. 17) ein, und zwar wirklich dramatiſch an der Situation ſich be-

16) Er iſt begleitet von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts mit denen die Violoncells gehen, 2 Hörnern und dem Baß; eine Zuſammenſtellung von Inſtrumenten, die damals gewiß von auffallender Wirkung war.

Digitized by Google

theiligend. Als Silvia den Ascanio zurückweiſt und ſich raſch entfernt, fällt der Chor ein



und drückt in einem kurzen, in der begonnenen Weiſe durchgeführten Satze ſein Befremden aus. Der darauf folgende Chor (n. 20), Scendi celeste Venere, welcher dreimal wiederholt wird, hat im Ganzen wieder einen einfach harmoniſchen Charakter, ſo daß nur an einer Stelle die Singſtimmen in ſelbſtändiger Bewegung auseinandergehen, iſt aber kräftig und von guter Wirkung. Der Schlußchor (n. 22) iſt ganz in der Weiſe des erſten, zu einem lebhaften Inſtrumentalſatz,

Digitized by Google

der rauſchend aber unbedeutend iſt, eine wirkſame Verſtärkung; daneben vollſtändiges Ballet.

Es iſt begreiflich daß dieſe Chöre, namentlich durch das ſceniſche Arrangement gehoben, weſentlich zum Erfolg der Oper beigetragen haben. Sie zeigen auch eine ſolche Sicherheit und Freiheit, namentlich auch ein ſo verſtändiges Maßhalten um die richtige Wirkung zu erreichen, daß vielleicht hier die Tatze zum Vorſchein kam, an welcher Haſſe den Löwen erkannte.

Das zweite Feſtſpiel, welches Mozart zu Ehren des neuerwählten Erzbiſchofs Hieronymus zu Anfang des Jahrs 1772 componirte, war Metaſtaſios Sogno di Scipione, ein allegoriſches Gedicht in einem Act nach klaſſiſchen Muſtern[17].

Dem jüngeren Scipio, der im Palaſt des Maſſiniſſa eingeſchlafen iſt, erſcheinen die Standhaftigkeit (Costanza) und die Glücksgöttin (Fortuna), geben ſich ihm zu erkennen und verlangen, daß er entſcheide, wen von beiden er zur Führerin durchs Leben wählen wolle. Da er Bedenkzeit verlangt, ſchildert Fortuna in einer Arie ihre flüchtige unbeſtändige Natur; Coſtanza belehrt ihn auf ſeine Frage, wo er ſich befinde, er ſei in den Himmel entrückt und unterrichtet ihn ausführlich über die Harmonie der Sphären und daß er ſich in der Region des Himmels befinde, wo ſeine abgeſchiedenen Vorfahren weilen. Dieſe nahen ſich ihm in einem Chor, und aus ihrer Mitte tritt der ältere Scipio Africanus hervor und belehrt ihn über die Unſterblichkeit der Seele und die

17) Die Grundlage bildet Ciceros Somnium Scipionis, das ſelbſt im Einzelnen nachgebildet iſt; damit hat Metaſtaſio die Fiction des Silius Italicus verbunden, der im funfzehnten Buche ſeiner Punica dem Scipio die Virtus und Voluptas erſcheinen und ihn zwiſchen männlicher Tapferkeit und ſinnlichem Wohlleben wählen läßt, nur daß den Umſtänden gemäß bei Metaſtaſio Costanza und Fortuna auftreten.

Digitized by Google

Belohnung der Guten im jenſeitigen Leben. Auf Scipios Wunſch nähert ſich ihm auch ſein Vater Aemilius Paulus; dieſer zeigt ihm die Erde als einen kleinen Punkt im unermeßlichen Weltenraum und mahnt ihn an die Nichtigkeit alles Irdiſchen gegenüber der Ewigkeit. Ergriffen von dieſen großartigen Betrachtungen wünſcht Scipio ſogleich dem irdiſchen Leben entrückt bei ſeinen Ahnen bleiben zu können, allein Africanus weiſt ihn darauf hin, daß er beſtimmt ſei Rom zu retten, daß er daher auch ferner ausharren und durch große Thaten ſich den Lohn der Ewigkeit verdienen müſſe. Nachdem er es abgelehnt hat durch einen Rath Scipios freie Wahl zwiſchen beiden Göttinnen zu beeinträchtigen, verlangen dieſe die Entſcheidung. Fortuna, die ſchon mehrmals ihre Ungeduld geäußert hat, ſchildert ihm nun noch einmal ihre Allmacht, welcher Coſtanza eine Darſtellung ihrer ſiegreichen Kraft gegenüberſtellt. Als Scipio ſich für die letzte entſcheidet, droht ihm Fortuna mit ihren ſchwerſten Heimſuchungen, die blendende Helligkeit verſchwindet, ein furchtbares Ungewitter bricht herein, — Scipio erwacht im Palaſt des Maſſiniſſa, und ſchließt mit den Worten:

fu sogno
tutto ciò ch' io mirai? No, la Costanza
sogno non fu: meco rimase. Io sento
il nume suo, che mi riempie il petto.
V'intendo, amici dei: l'augurio accetto.

Die Anſpielungen auf die Umſtände, unter welchen das Stück am 1. Oct. 1735 zur Feier von Carls VI Geburtstag — der in Italien ſchwere Niederlagen erlitten hatte — aufgeführt wurde, ſind hier wie an anderen Stellen, namentlich in den Reden des Africanus und der Coſtanza verſtändlich genug. Dennoch tritt zum Schluß noch die Licenza ein, welche mit folgenden Worten direct die Anwendung auf den Gefeierten macht:

Digitized by Google

Non è Scipio, o Signor, — ah, chi potrebbe
mentir dinanzi a te! — non è l'oggetto
Scipio de' versi miei. Di te ragiono,
quando parlo di lui; quel nome illustre
è un vel, di cui si copre
il rispettoso mio giusto timore.
Ma Scipio esalta il labbro, e Carlo il core.

Worauf dann in einer Arie und dem Schlußchor noch ein förmlicher Glückwunsch ausgesprochen wird.

Daß man dieses Gelegenheitsstück [18] in Salzburg ohne alle Aenderung passend fand zur Begrüßung des neuen Erzbischofs ist schon erwähnt, wahrscheinlich wegen der philosophisch-moralischen Betrachtungen; und wirklich wird von italiänischen Kritikern dasselbe als ein Muster gepriesen, wie man solche Reflexionen auch im Drama behandeln könne [19]. Von einer Handlung kann wie man sieht nicht die Rede sein, es ist eine Art von Concert in Costum, und selbst bei dem Wenigen von Action ist es kaum begreiflich, wie Scipio an derselben als ein Träumender oder Visionär Theil nehmen und in diesem Zustand seine Arien singen konnte; und doch ist es so gemeint, da er ja zum Schluß aus seinem Traum aufwacht [20].

Mozarts Composition hat denn auch den Charakter des

---

18) Es war 1746 auch in Berlin mit Musik von Michelmann aufgeführt worden (Marpurg krit. Beitr. I S. 81).

19) G. A. Moreschi riflessioni intorno le feste ed azioni teatrali (vor Metastasio opp. XII p. IV): Dopo aver letto il Sogno di Scipione non può più alcuno porre in dubbio, se convenga alla poesia drammatica il trattar cose filosofiche; ma è costretto di affermare, che tanto fu al solo Metastasio concesso. Was dann weiter im Einzelnen ausgeführt wird.

20) Und grade diesen Schluß und die Art, wie damit die Licenza verbunden ist, empfiehlt Metastasio als mit großem Beifall aufgenommen dem Farinelli zur Nachahmung (opp. post. I p. 304).

Digitized by Google

Concertmäßigen mehr als irgend eine ſeiner dramatiſchen Compoſitionen aus jener Zeit; ſie hält ſich aber auch ſtrenger an den Leiſten der damals üblichen Formen und iſt an eigenthümlicher und bedeutender Erfindung ärmer als irgend eine der anderen, ſie macht recht eigentlich den Eindruck von beſtellter Arbeit und ſcheint auch in großer Eile verfertigt zu ſein. Sogar die Partitur trägt davon manche Spuren, obgleich dieſer Umſtand, da es eine Reinſchrift iſt, nicht viel beweiſt[21]. Ueber die Aufführung ſelbſt habe ich nichts Näheres in Erfahrung bringen können, ſo daß ich auch die Beſetzung nicht anzugeben im Stande bin, nicht einmal, ob außer den Salzburger Künſtlern etwa Fremde engagirt worden waren.

Die Ouverture iſt dadurch ausgezeichnet, daß der zweite langſamere Satz dieſelbe beſchließt, und zwar indem er mit einem Uebergang aus der Haupttonart D-dur nach E-dur, der decrescendo bis zum pp geht, auf den ſchlummernden Scipio vorbereitet. Dies iſt aber auch außer dem begleiteten Recitativ, in welchem zum Schluß das Ungewitter dargeſtellt iſt, unter welchem Scipio wieder auf die Erde verſetzt wird, das einzige dramatiſch charakteriſtiſche Moment. Es iſt auffallend, daß im Verlauf des Stücks die mehrmals gebotene Gelegenheit zu einem begleiteten Recitativ, z. B. bei der Schilderung der Sphärenharmonie, nirgend benutzt worden iſt; die langen Reden verlaufen alle im Seccorecitativ.

Von zehn Arien iſt keine einzige durch dramatiſche Charakteriſtik ausgezeichnet; ſelbſt die Partien der Costanza und

---

21) Die Originalpartitur befindet ſich bei André (Verzeichn. 34) und iſt in einem Band von 315 Seiten enthalten. Die Oper beſteht aus 12 Nummern. — Sonnleithner hatte ſich die Partitur nicht verſchaffen können und berichtet daher (Cäcilia XXIV S. 77 ff.) über dieſe Oper nur ſummariſch.

Digitized by Google

Fortuna sind nicht wesentlich von einander unterschieden. Jede von ihnen hat zwei Arien zu singen, davon ist die eine groß angelegt, im heroischen oder serioſen Stil, mit voller Orchesterbegleitung[22], die andere nur vom Quartett begleitet und von kleinerem Zuschnitt, beide mit Passagen, die bis

gehen, reichlich versehen. Die Abwechslung besteht darin daß zuerst Fortuna die größere Arie (n. 2) und Costanza die kleinere (n. 3) singt, während es nachher umgekehrt (n. 8. 9) ist; sonst sind die Arien dem Charakter nach so wenig unterschieden, daß man sie, abgesehen vom Text, füglich unter einander vertauschen könnte. Auch eine Rücksicht auf verschiedene Stimmlage und Gesangsbildung macht sich nicht bemerkbar, es sind zwei tüchtig geschulte hohe Soprane vorausgesetzt, von denen keiner vor dem andern bevorzugt wird. Deshalb ist auch nicht wohl zu ermitteln, von wem die Licenza (n. 11) gesungen sei, welche in demselben Charakter geschrieben ist. Es ist schon bemerkt daß von dieser letzten Arie noch eine zweite Composition vorhanden ist, welche sich schon durch die Handschrift als eine um mehrere Jahre spätere erweist. Nicht minder bestimmt ergiebt sich dies aus der Arie selbst. Sie ist zwar auch eine Concertarie im alten Stil, mit vielen Passagen verbrämt und nicht eben durch bedeutende Erfindung ausgezeichnet, allein die feste Gliederung ihrer Structur, die Selbständigkeit und die feinere Schattirung der Orchesterpartie lassen keinen Zweifel über einen merklich späteren Ursprung. Ob sie für eine wiederholte Aufführung des ganzen Festspiels oder für ein Concert geschrieben sei, läßt sich nicht sagen[23].

22) Sogar in der besonders von der zweiten Violine durchgeführten Begleitungsfigur sind diese beiden Arien einander ähnlich.

23) Die Arie ist jetzt an ihrer Stelle mit der von L. Mozart herrüh-

Die drei römiſchen Helden ſingen ſämmtlich Tenor. Africanus hat eine große Bravurarie zu ſingen mit Paſſagen bis ins (n. 5), die zweite (n. 8) iſt ruhiger und einfacher gehalten, macht auch am eheſten einen Anſatz zu charakteriſtiſchem Ausdruck, doch iſt dieſer nur äußerlich, indem er das im Text ausgeführte Bild vom Fels, der unerſchüttert im Meer ſteht, mit einer allerdings ſehr beſcheidenen Malerei andeutet. Die Arie des Aemilius Paulus (n. 6) hat einen tanzartigen, aber nicht ſehr lebhaften Charakter, der in manchen rhythmiſchen Wendungen an die Polonaiſe erinnert, was auch von der zweiten Arie der Fortuna (n. 8) gelten kann. In der Arie des Paulus iſt auch nicht verſäumt bei den Worten un fanciullin che piange durch einen chromatiſchen Gang das Weinen anzudeuten. Scipio endlich hat zwei Bravurarien (n. 1. 10) mit vielen Paſſagen zu ſingen, von denen die zweite auch durch ihre Länge ſich auszeichnet.

Ueberhaupt ſind die meiſten Arien von großer Ausdehnung und durch lange Ritornelle eingeleitet. Auch wo kein eigentlicher, abgeſonderter zweiter Theil iſt, fehlt doch das Dacapo nicht; auffallend iſt dabei, daß die Mittelſätze, wo ſie durch Verſchiedenheit des Tacts und Tempos als ſolche hervortreten, nur kurz und flüchtig behandelt ſind. Die Behandlung des Orcheſters zeigt allerdings etwas mehr Freiheit und Selbſtändigkeit als ſie ſonſt damals wohl gewöhnlich war, aber auch in dieſer Beziehung ſteht dieſe Serenata dem Aſcanio nach, der doch früher componirt iſt.

Die beiden Chöre ſind ebenfalls gewöhnliche Opernchöre. Der erſte (n. 4), mit welchem Scipio von ſeinen Ahnen

---

renden Ueberſchrift Aria della Licenza eingeheftet; allein wann dies geſchehen ſei weiß ich nicht, und urſprünglich war ſie beſonders paginirt.

Digitized by Google

begrüßt wird, iſt nicht ohne Kraft und Würde, aber ohne bedeutende Charakteriſtik und faſt durchaus nur harmoniſch gehalten; an einer einzigen Stelle machen die Singſtimmen einen Anſatz zu ſelbſtändiger Bewegung, aber es ſind nur wenige Tacte. Im Schlußchor (n. 12) ſind die Stimmen in der üblichen Weiſe geſetzt, zu einer rauſchenden Begleitung, in lebhafter Bewegung die Harmonie vervollſtändigend ohne ſelbſtändige Bedeutung.

16.

Dieſer Art von Feſtſpielen iſt in vielen Beziehungen nahe verwandt das Oratorium oder wie es auch genannt wird die azione sacra[1].

Filippo Neri (geb. 1515 geſt. 1595)[2] ließ bei den eigenthümlichen andächtigen Verſammlungen, welche er im Betſaal (oratorio) hielt, auch geiſtliche Geſänge (laudi spirituali), eine Art von Motetten, vortragen. Da die weltliche Oper gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts als eine neue Erfindung einen großen Reiz ausübte, wurde in jenen Verſammlungen ihrer Tendenz gemäß, die verſchiedenartigen Mittel geiſtiger Cultur und heiteren Lebensgenuſſes zu erbaulichen Zwecken zu verwenden und dadurch zu veredeln, auch eine geiſtliche Oper zur Aufführung gebracht. Das erſte Werk der Art, das oratorio dell' anima e del corpo von Emilio de Cavalieri wurde im Jahr 1600 im Oratorio der

1) Eine gründliche Detailforſchung über die Geſchichte des Oratoriums und die ſehr verſchiedenartigen Momente, welche auf die Ausbildung desſelben zu verſchiedenen Zeiten und an verſchiedenen Orten Einfluß gehabt haben, fehlt leider noch. Die Aufſätze von Fink (in Erſch und Gruber Encyclopädie III, 4 p. 405 ff.) und Keferſtein (A. M. Z. XLV p. 873) ſind ganz unbefriedigend.

2) Es wird kaum nöthig ſein an Göthes Charakteriſtik in der italiäniſchen Reiſe (W. XIX S. 325 ff.) zu erinnern.

Digitized by Google

Chiesa nuova auf einer Bühne mit Decorationen, von agirenden Sängern im Coſtum und mit Tänzen aufgeführt[3]. Dann wurde es feſtſtehende Sitte, anfangs um der weltlichen Oper ein Gegengewicht zu geben, bei den Andachten im Betſaal dramatiſche Aufführungen zu veranſtalten, deren Stoff der Bibel entlehnt[4] und in einer Weiſe behandelt war, daß mit der Unterhaltung auch Erbauung beabſichtigt wurde. In der Form, ſowohl was den dialogiſchen Text als auch die muſikaliſche Bearbeitung deſſelben anlangte, ſchloſſen ſich dieſe bibliſchen Dramen, welche von dem Orte ihrer Aufführung Oratorien genannt wurden, ganz der Oper an und wurden auch ſpäter noch wie dieſe auf den zu dieſem Zweck errichteten Bühnen mit Decorationen und im Coſtum aufgeführt[5]. Dieſe Darſtellungen wurden nachmals auf die Faſtenzeit beſchränkt, in welcher die Aufführung von Opern nicht geſtattet war, und vertraten gewiſſermaßen die Stelle derſelben. Obgleich die Vorſtellung mit Action und Coſtum in der Kirche[6] mehr und mehr einer concertmäßigen Aufführung Platz machte, ſo blieb doch die Form derſelben die dramatiſche oder wenigſtens dialogiſirte[7]. So wurden ſie dann auch in den Kirchen mit dem Gottesdienſt

3) Kieſewetter Schickſale und Beſchaffenheit des weltlichen Geſanges S. 44 f.

4) In den Myſterien und verwandten Aufführungen des Mittelalters waren ſchon bibliſche Geſchichten dramatiſch dargeſtellt worden; hier handelte es ſich beſonders um die muſikaliſche Behandlung in der durch die Geſänge der Oper eingeführten Eigenthümlichkeit.

5) Winterfeld Joh. Gabrieli II S. 451 ff. Kieſewetter a. a. O. S. 58.

6) Im Theater führte man in den Faſten auch ſpäter noch Oratorien förmlich auf. So ſah Goethe (Werke XIX S. 482) in Neapel die Zerſtörung Jeruſalems durch Nebukadnezar. Vgl. auch Dittersdorf Lebensbeſchreibung S. 444 ff.

7) Sie waren mitunter in lateiniſcher Sprache gedichtet, z. B. Haſſes Serpentes (die eherne Schlange).

in der Art in Verbindung gesetzt, daß denselben eine Messe und eine von einem Knaben gehaltene Rede voranging[8], zwischen den beiden Abtheilungen des Oratoriums aber eine Predigt gehalten wurde[9].

Die Ausbildung der azione sacra hielt gleichen Schritt mit der Opera seria, als deren Halbschwester man sie anzusehen gewohnt war. Apostolo Zeno war es, welcher dem Oratorium, indem er Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts und eine strengere Behandlung der dramatischen Darstellung einführte, die bestimmte Form gab, welche dann von Metastasio in ähnlicher Weise wie die Oper vervollkommnet wurde[10]. Es war festgesetzt, daß dasselbe, wenn es mehrere Abtheilungen hatte, nicht in drei sondern in zwei Theile (parte) zerfiel, weil die Predigt in die Mitte verlegt wurde; übrigens entspricht die Einrichtung ganz der Oper. Die einzelnen Personen treten redend auf; für den Dialog ist das Recitativ verwendet, als Ausdruck der gesteigerten Empfindung tritt die Arie ein, seltner ein Ensemblesatz; dagegen fehlen Chöre nie und werden mehr angewendet als in der Oper, und zwar stets so daß der Chor als an der Handlung Theil nehmend gedacht wird. Der Stoff ist der Bibel, meistens dem alten Testament, oder doch der Legende entlehnt wie Santa Francesca Romana (von Al. Scarlatti) oder Metastasios berühmte Sant' Elena al Calvario. Er ist mit einiger Freiheit zu einer Handlung ausgebildet, oder vielmehr, da es zu einer eigentlich dramatischen

8) Auch dies war schon bei Neris Erbauungen so angeordnet, Winterfeld a. a. O. II S. 150.

9) S. die Berichte über solche Aufführungen in Bologna bei Hiller, wöchentl. Nachr. I S. 47, in Rom bei Burney Reise I S. 276 ff. In Wien wurden Oratorien regelmäßig in der kaiserlichen Kapelle aufgeführt; später wurden sie im Theater zu wohlthätigen Zwecken gegeben.

10) Calsabigi dissertaz. (vor Metastasio opp. VIII p. CIII ff.).

Digitized by Google

Handlung nicht kommt, um die Begebenheit in einer Reihe dialogisirter Scenen darzustellen, sind Personen und Motive je nach Bedürfniß hinzuerfunden. Dies ist mit Maaß geschehen um den Charakter der Tradition nicht zu beeinträchtigen und auch Metastasio hat auf Liebesmotive gänzlich verzichtet. Die dichterische Sprache sucht einigermaßen den biblischen Typus zu wahren [11], doch gewinnt der lebhaft rhetorische Stil der italiänischen Poesie darüber entschieden die Oberhand, nur daß das Tändelnde und Spielende möglichst vermieden wird [12]. Die Natur des Stoffes und die Tendenz der Erbauung bringt es mit sich, daß moralische und religiöse Betrachtungen den Hauptinhalt der Gespräche und fast den einzigen der Arien und Chöre ausmachen, die bei der ganzen Haltung der Oratorien selten eine bestimmte, individuelle Charakteristik haben. Hierin sowie in dem Mangel an dramatischer Handlung steht die azione sacra der sogenannten azione teatrale noch näher als der eigentlichen Opera seria [13].

Die Sage von Judith ist in dem berühmten Oratorium

---

11) Metastasio belegt die einzelnen Sentenzen und Ausdrücke fleißig mit Stellen der Bibel und der Kirchenväter.

12) Andres (giudizio sulle opere del Metastasio vor dessen opp. XI p. XXXIV) drückt sich darüber so aus: Nella Betulia liberata e in altri oratorj vi sono cantici sacri e religiosi, in cui nel più amichevole vincolo si vedono unite la religione e la poesia vestire le Muse del maestoso manto dell' espressioni scritturali.

13) Sav. Mattei (la filosofia della musica vor Metastasios opp. III p. XLVI ff.), der sonst mit Einsicht und Eifer über die Entartung der Oper handelt, spricht die Erwartung aus, daß von Metastasios Oratorien, die ihm vere compitissime tragedie sind, die Regeneration der Oper ausgehen werde; und Calsabigi (a. a. O. p. CVII) findet sie den antiken Tragödien im Wesentlichen verwandt, denen man sie durch geringe Modificationen ganz nahe bringen könne.

Digitized by Google

Metaſtaſios La Betulia liberata, welches nach mehreren Anderen[14] auch Mozart componirt hat, in folgender Art behandelt[15].

Ozia, umgeben von den verzagten Einwohnern Betulias, macht ihnen wegen ihres Kleinmuths Vorwürfe und erklärt ſeinen Vorſatz die Stadt dem Feinde nicht zu übergeben. Amital und Cabri entwerfen ihm eine Schilderung von den Leiden, die das Volk durch Hunger, Durſt und Krankheit zu ertragen hat; vergebens erinnert er ſie, wie der Herr ihren Vätern geholfen habe, ſie verlangen die Unterwerfung unter Holofernes, nur mit Mühe erlangt er einen Aufſchub von fünf Tagen und fleht mit dem Chor zu Gott um Mitleid und Hülfe. Da tritt Judith auf, ſie entſetzt ſich über dieſen Entſchluß und ſchilt die Kleinmüthigen, die an Gottes Hülfe verzweifeln, oder ihr beſtimmte Grenzen zu ſtecken ſich vermeſſen: il primo è vile, temerario il secondo. Ihre Arie mag als Maßſtab für den Stil dieſer Poeſie gelten:

Del pari infeconda
d'un fiume è la sponda,

---

14) Es war zuerſt in Wien mit Muſik von Reutter im Jahr 1734 aufgeführt; ſpäter nach der Compoſition von Flor. Gaßmann (Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 203), welche Salieri theilweiſe umgearbeitet im Jahr 1821 wieder zur Aufführung brachte (Wiener muſ. Ztg. V S. 294). Auch Cafaro componirte daſſelbe und in Dresden Schuſter u. Naumann (Reichardt Berl. muſ. Ztg. I p. 171 f.), in Berlin Muſſini (ebend. II S. 39).

15) Die handelnden Perſonen (interlocutori) ſind:

Ozia, principe di Betulia.
Giuditta, vedova di Manasse.
Amital, nobile donna Israelita.
Achior, principe degli Ammoniti.
Cabri, *Carmi* } capi del popolo.
Coro degli abitanti di Betulia.

Digitized by Google

se torbido eccede,
se manca d'umor.
Si acquista baldanza
per troppo speranza;
si perde la fede
per troppo rumor.

Sie ermahnt die Betroffenen zum Vertrauen und zur Geduld, und verkündet daß ſie einen großen Entſchluß gefaßt habe, den jetzt noch Niemand zu erfahren begehren möge; während ſie ſich vorbereite, ſollen Alle ſich zum Gebet vereinigen; der vorige Chor wird wiederholt. Carmi bringt Achior als Gefangenen, der auf Befragen erzählt, daß Holofernes ihn, weil er ihm von dem Muth der Iſraeliten, der wunderbaren Macht ihres Gottes, der ſie unbeſiegbar mache ſo lange ſie ihm gehorſam wären, berichtet habe, in die Stadt geſchickt habe um ihn mit derſelben zu verderben. Als Judith naht, läßt man ſie mit Ozia allein, der mit Erſtaunen gewahrt, daß ſie ſich reich geſchmückt hat; ſie verlangt mit ihrer Magd aus dem Thor gelaſſen zu werden, ohne etwas Näheres anzugeben. Ozia willfahrt ihr, und der Chor drückt (in der Ferne) ſein Erſtaunen über ihr Unternehmen aus.

Zu Anfang des zweiten Theils ſucht Ozia dem Heiden Achior in einer gründlichen, ziemlich langen Disputation zu beweiſen daß es nur einen Gott gebe. Ehe er ihn ganz überzeugt hat, tritt Amital auf und meldet wie eine allgemeine Todtenſtille ſich über die Stadt gelagert habe, der Ausdruck der aufs Aeußerſte geſtiegenen Noth und Verzweiflung. Geſchrei und Tumult unterbricht ſie: Judith kehrt zurück und berichtet in ausführlicher Erzählung, wie es ihr gelungen ſei Holofernes zu tödten; als ſie dem ungläubigen Achior das abgeſchnittene Haupt entgegenhält, wird dieſer vor Schreck ohnmächtig. Nach Judiths Arie kommt er wie-

Digitized by Google

der zu ſich und erklärt daß er nun zum Glauben an den einen Gott Abrahams bekehrt ſei, auch Amital thut ob ihres Kleinmuths Buße. Nun tritt Carmi auf und erzählt, wie ſie auf Judiths Geheiß ein Kriegsgeſchrei erhoben, und daß dann die Aſſyrier als ſie entdeckt daß Holofernes ermordet ſei von Entſetzen ergriffen in wirrer Flucht ſich ſelbſt aufgerieben hätten[16]. Ein Danklied an Gott, welches Judith mit dem Chor anſtimmt, macht den Beſchluß.

Die Componiſten ſchritten auf dem Wege, welcher ihnen durch die Dichter gewieſen war, unbedenklich vorwärts und behandelten auch ihrerſeits das Oratorium vollkommen wie die Opera seria[17], ſie waren durch das geringere Maaß dramatiſchen Lebens ſogar in der Handhabung ihrer an ſich mehr concertmäßigen Formen weniger eingeengt. In der Form iſt daher durchaus kein weſentlicher Unterſchied zu bemerken, es iſt dieſelbe Behandlung des Recitativo secco und obligato, der Arien und ſogar auch der Hauptſache nach der

16) Ich gebe hier eine Probe der Darſtellung im Recitativ:

Ecco ciascuno
precipita alla fuga, e nella fuga *)
l'un l'altro urta, impedisce. Inciampa e cade
sopra il caduto il fuggitivo: immerge
stolido in sen l'involontario acciaro
al compagno il compagno; opprime oppresso,
nel sollevar l'amico il fido amico.
Orribilmente il campo
tutto rimbomba intorno **) u. ſ. f.

*) Jud. cap. 15 v. 1.
**) Jud. cap. 14 v. 18.

17) Scheibe (krit. Muſicus 22 S. 216) bemerkt daß die Italiäner ihre Oratorien ganz nach der theatraliſchen Schreibart und den Regeln der Singſpiele componirten, und findet den einzigen Unterſchied in der Veränderung der Inſtrumente und daß ſie in traurigen Stücken den Ton der Inſtrumente durch die Dämpfung derſelben mäßigen.

Digitized by Google

Chöre; eine größere Freiheit iſt nur darin gegeben daß die Baßſtimme für den Sologeſang im Oratorium zuläſſig war. Nun hätte allerdings dem Gegenſtand und der Beſtimmung nach die geiſtige Auffaſſung eine ganz andere und von Ernſt und Andacht beſeelt ſein ſollen. Allein ſo wenig wie die dichteriſche Behandlung einen kirchlich frommen Charakter hatte, ſo wenig war dies in der Muſik der Fall, die noch dazu den moraliſch philoſophiſchen Anſtrich, welchen der Text durch die gehäuften Reflexionen erhielt, mit ihren Mitteln ſich nicht geben konnte. Allerdings ſchließen die im Oratorium darzuſtellenden Situationen das Tändelnde und Ueppige und die Leidenſchaft der Liebe in ihren verſchiedenartigen Aeußerungen gradezu aus und halten auch da, wo ſie nicht pathetiſch ſind, doch eine ernſte Grundſtimmung feſt, welche den Charakter der Muſik im Allgemeinen beſtimmt; allein dieſer wird dadurch von dem der Oper nicht in ſeinem Weſen verſchieden ſondern nur äußerlich modificirt: jedes einzelne Muſikſtück eines Oratoriums würde in einer Opera seria bei der entſprechenden Situation vollkommen am Ort ſein ohne aus dem Charakter zu fallen, und umgekehrt Arien, welche in einer Opera seria eine Stimmung ausdrücken, die an ſich auch für das Oratorium paſſend wäre, würden ohne den Charakter deſſelben zu ſtören in demſelben Platz finden. Auch wurde das Oratorium ebenſo wie die Oper als eine Gelegenheit für Sängerinnen und Caſtraten angeſehen, Kunſt und Virtuoſität des Geſanges geltend zu machen, die Bravur war von der Kirche ſowenig als von der Bühne ausgeſchloſſen, und auch in dieſer Beziehung hielt man wohl ein gewiſſes Maaßhalten für ſchicklich, aber ein weſentlicher Unterſchied fand hier ebenſowenig Statt. Die Richtung der Kunſt begegnete ſich wie gewöhnlich mit der Neigung des Publicums, das es als ſein Recht anſah in den Faſten, wo keine Opern geſtattet waren,

Digitized by Google

die entsprechende Unterhaltung vom Oratorium zu verlangen, und die Täuschung, mit welcher es sich diese Unterhaltung, weil es sie in der Kirche fand, als Gottesdienst und Erbauung anrechnete, blieb nicht aus.

Mozarts Musik zur Betulia liberata steht ganz auf diesem Boden. Auf der Originalpartitur[18] ist leider nicht, wie sonst in den meisten Fällen, eine Angabe über Zeit und Ort der Vollendung und Aufführung zu finden; die Handschrift aber wie die Beschaffenheit der Composition weisen unzweifelhaft auf die Jahre 1770 — 1773 hin. Da nun im März 1771 Mozart in Padua den Auftrag erhielt ein Oratorium zu schreiben[19], so hat die Vermuthung daß dieses eben Betulia liberata sei, Alles für sich. Ueber die Besetzung der Solopartien ist wie über die Aufführung unter diesen Umständen nichts Näheres anzugeben[20].

---

18) Die Originalpartitur in zwei Bänden von 240 Seiten ist bei André (Verzeichn. 24). — Das Oratorium enthält 15 Nummern.

19) Leop. Mozart schreibt nur (14. März 1771): „Wolfgang bekam auch eine Arbeit, indem er ein Oratorium nach Padua componiren muß." Da Mislivecek im October 1770 in Bologna ebenfalls ein Oratorium für Padua schrieb, wie L. Mozart berichtet (27. Oct. 1770), das also für die Fasten 1771 bestimmt war, so konnte Wolfgangs Auftrag nur auf die Fasten 1772 gehen. Wahrscheinlich wollte man sich über die Wahl des Textes noch erst verständigen, daher dieser nicht angegeben wird.

20) André giebt in seinem handschriftlichen Verzeichniß an, zufolge einer Bemerkung auf dem Textbuch — das ich nicht gesehen habe — sei dies Oratorium in den Fasten 1786 aufgeführt und Mozart scheine dazu noch einen Einleitungschor Qual fiero caso und ein Quintett Te solo adoro componirt zu haben. Hierüber habe ich nichts Näheres ermitteln können. Jene beiden Musikstücke sind nicht bei André; auch finden sie sich in Mozarts eigenem Catalog seiner Compositionen von 1784 an nicht verzeichnet. Ferner hat Hr. Dr. Leop. v. Sonnleithner, der darüber genaue Nachforschungen angestellt hat, mir mitgetheilt daß dies Oratorium im Jahr 1786 in Wien nicht aufgeführt worden ist, und in den Concerten der Tonkünstlergesellschaft in Wien überhaupt nicht.

Digitized by Google

Die Symphonie iſt in den üblichen drei Sätzen geſchrieben, die alle kurz gehalten und im Charakter ernſter ſind — die Tonart in allen iſt D-moll —, namentlich der letzte Satz hat natürlich keine Spur von der ausgelaſſenen Luſtigkeit, die ihn bei den Opernouverturen charakteriſirt. Es iſt mehr Einheit in dieſer Symphonie als ſonſt gewöhnlich der Fall iſt, die Motive paſſen zu einander, auch die Stimmführung iſt ſelbſtändiger und es finden ſich Anſätze zu imitatoriſcher Behandlung, ohne daß es indeſſen zu eigentlicher Verarbeitung käme[21].

Auf die Symphonie folgt ein Seccorecitativ, welches für den Dialog durchgehends angewendet iſt; und es iſt charakteriſtiſch, daß die langen predigtartigen Reden, die rhetoriſch aufgeputzten Reflexionen ohne irgend hervorgehoben zu werden in einem Strich des gewöhnlichen Recitativs fortgehen. Es bedurfte eines ganz ausgezeichneten declamatoriſchen Vortrags und einer ſehr empfänglichen Aufmerkſamkeit, wenn dieſer Theil des Oratoriums bei ſolcher Behandlung die beabſichtigte Wirkung ausüben ſollte. Nur zweimal iſt das begleitete Recitativ angewendet. Zuerſt als Judith auftritt und das Volk ſchilt (n. 5); dies iſt ganz in der Weiſe der Oper gehalten, die lebhafte Declamation wird durch kurze charakteriſtiſche Inſtrumentalſätze unterbrochen, welche paſſend erfunden und, namentlich in der Modulation, geſchickt behandelt ſind; das Ganze iſt ausdrucksvoll und lebendig. Ferner trägt Judith die lange Erzählung von ihrem Abenteuer mit Holofernes (n. 11) in einem begleiteten Recitativ vor. Der

21) In dieſer Symphonie ſind außer Oboen und Fagotts, vier Hörner (in D und F) und Trompeten (in D) verwendet. Die Blechinſtrumente ſind im erſten und letzten Satz ſtark gebraucht und in ganz ähnlicher Weiſe, wie es jetzt gewöhnlich iſt.

Digitized by Google

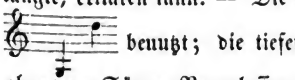
Charakter der Erzählung, die nur als eine bedeutende hervorgehoben werden sollte, verbot hier eine ähnliche Behandlung und so werden denn die begleitenden Accorde von den Saiteninstrumenten — meistens in ziemlich hoher Lage, wogegen die Altstimme der Judith scharf absticht — ausgehalten. Dies wird aber auch mit sehr geringer Abwechslung durchgeführt, nur selten tritt eine bewegtere Figur ein, und an eine im Einzelnen ausgeführte Charakteristik ist dabei nicht zu denken. So sind z. B. da wo Judith berichtet, wie sie im entscheidenden Augenblick zu Gott geflehet, die Worte des Gebets durchaus nicht, weder durch arioſen Gesang noch veränderte Begleitung hervorgehoben. Man würde diese Einfachheit heute wahrscheinlich langweilig finden und in der That könnte im Einzelnen mehr geschehen sein; man sieht wohl, daß damals auch in der Kirche die Arien als die Hauptsache angesehen wurden. Indessen darf man nicht vergessen, daß der kunstgerechte Vortrag eines ausgebildeten Sängers auch im Recitativ damals mit Recht hoch gehalten wurde und kann sich wohl gestehen daß die jetzt übliche Detailmalerei, die den Sänger wie den Zuhörer wie in Windeln einschnürt nicht minder ermüdend wirkt.

Die Solopartien sind durch alle vier Singstimmen vertreten, denn Amital, Cabri und Carmi sind Sopran, Judith Alt, Ozia Tenor und Achior Baß; Schade, daß sie nirgend zu einem Ensemble vereinigt sind, nicht einmal ein Duett kommt vor.

Judith hat außer einem Solo mit Chor, wovon nachher, drei Arien zu singen. Die erste (n. 5), deren Text oben mitgetheilt ist, kann weder eine eigentliche Bravurarie sein noch den heroischen Charakter der Judith aussprechen; indessen ist Alles gethan, sie der ersteren soviel als irgend angeht zu nähern. Sie drückt nicht eine eindringliche ernste Mah-

Digitized by Google

nung aus, die durch gesteigerte Kraft dem vorangehenden Recitativ die Krone aufsetzt, sondern in ziemlich lebhafter Bewegung soll sie durch eine gewisse, allerdings gemäßigte Anmuth eher einen Gegensatz zum Recitativ bilden, und es ist soviel wie möglich geschehen dem Text eine dankbar gefällige Arie abzugewinnen; auch Passagen sind angebracht, doch sind sie nicht vorherrschend noch ausgedehnt. Dies mochte wohl mit durch die Individualität des Sängers bedingt sein, denn auch die zweite Arie (n. 7) Parto inerme e non pavento ist ohne Passagen, obgleich sie durchaus im Charakter einer großen heroischen Opernarie gehalten ist: sie fängt mit dem beliebten lang ausgehaltenen Ton an. Sie ist im Ganzen kräftig und würdig gehalten, allein in der Ausdrucksweise welche der Oper eigen ist. Die letzte Arie (n. 11) Prigioner che fà ritorno dagli errori al dì sereno hat als Hauptsatz ein sehr langes, namentlich auch in der Begleitung sorgfältig ausgeführtes Adagio, das durch einfachen Gesang und ernste Haltung der Stimmung Judiths, die so eben ihr Abenteuer berichtet hat, recht wohl entspricht; allein es fehlt derselben an Schwung und an empfundener schöner Melodie, wie sie Mozart später zu Gebote stand. Der kurze Mittelsatz in $^3/_8$ fällt dagegen so sehr aus der Stimmung, daß man ihn sich nur aus der Gewohnheit, die einen Gegensatz der Art verlangte, erklären kann. — Die Altstimme ist in dem Umfange



benutzt; die tiefen Töne nur gelegentlich und ohne dem Sänger Veranlassung zu geben damit zu prunken, wie denn die ganze Partie keine Bravurpartie im engeren Sinne ist.

Daß diese Beschränkung nicht auf der Auffassung des Oratorienstils beruhte, sieht man aus den Partien der Amital und des Ozia. Die erste Arie der Amital (n. 3):

Digitized by Google

Non hai cor, se in mezzo a questi
miserabili lamenti
non ti scuoti, non ti desti,
non ti senti intenerir

iſt zwar im Ganzen einfach und ohne Paſſagen, allein als Allegroſatz einer großen ſerioſen Arie behandelt, dem dann ein Mittelſatz in ⅜ entgegengeſtellt iſt. Man ſieht, die Rückſicht auf den Sänger und eine bereits feſtſtehende Form iſt dabei vor dem was die Situation und der Text verlangten, entſcheidend geweſen. Die zweite Arie (n. 10) dagegen:

Quel nocchier, che in gran procella
non s'affanna e non favella,
è vicino a naufragar

iſt eine recht eigentliche Bravurarie mit Paſſagen, lang ausgehaltenen Tönen, in lebhafter Bewegung, mit reicher figurirter Begleitung, und in ihrem ganzen Zuſchnitt aufs Gefallen eingerichtet; wozu die Situation ebenſo wenig Veranlaſſung giebt als die Worte des Textes, obwohl man zugeben muß daß dieſe eigentlich zu gar keiner Muſik Veranlaſſung geben. Die letzte Arie (n. 13) Con troppo rea viltà quest' alma ti oltraggiò iſt dem Text angemeſſen ernſt und feierlich gehalten, ohne daß dem Sänger die Gelegenheit ſeine Kunſt zu zeigen darum gänzlich benommen wäre.

Aehnlich verhält es ſich mit der Partie des Ozia. Seine erſte Arie (n. 1) D'ogni colpa la colpa maggiore è l'eccesso d'un empio timore iſt eine breit angelegte Bravurarie mit Paſſagen bis , die ſich den Vorzug die erſte zu ſein zu Nutz macht und ſich lang ausdehnt; übrigens hat ſie den ernſten Charakter, wie er für heroiſche Figuren in der Oper ausgeprägt war. Die zweite Arie (n. 9) Se Dio veder tu voi, guardalo in ogni oggetto iſt ſehr weich und anmuthig

Digitized by Google

gehalten; ſie erinnert von allen am meiſten ſchon an ſpäteren Mozartſchen Stil ſowohl in manchen Einzelnheiten der Melodienbildung und der Begleitung, obgleich dieſe nicht grade die bedeutendſten ſind[22], als auch in der ganzen Auffaſſung und im Charakter. Dabei fehlt es auch nicht an Paſſagen und anderweitiger Veranlaſſung für den Sänger ſich auszuzeichnen.

Minder bevorzugt iſt die Baßpartie des Achior und nicht eigentlich bravurmäßig behandelt. Die eine Arie (n. 6) Terribile d'aspetto macht einen mehr lärmenden als rauſchenden Eindruck, wozu die Art der Begleitung nicht wenig beiträgt, und die mit dem Gegenſtand allenfalls übereinſtimmt, da die entſetzliche Erſcheinung des Holofernes geſchildert wird[23]. Die zweite Arie des bekehrten Achior (n. 12) Te solo adoro, mente infinita, iſt ſehr einfach, aber ohne bedeutende Erfindung und Charakteriſtik; die Begleitung iſt theilweiſe, aber auch nur in der einfachſten Weiſe, imitatoriſch gehalten.

Die beiden Arien des Cabri (n. 2) Ma qual virtù non cede und Carmi (n. 14) Quei moti che senti ſind in der

---

22) Eine Wendung, deren Mozart ſich in ſpäterer Zeit mit Vorliebe bedient, findet ſich in dieſem Oratorium mehrmals in derſelben Weiſe angebracht.

23) Dieſe polternde Behandlung der Baßſtimme war damals häufig und eben deshalb ſchloß man ſie von der Opera seria aus. Mattheſon bemerkt gegen Raguenet, der die Bäſſe der franzöſiſchen Oper als einen Vorzug derſelben vor der italiäniſchen hervorhebt (Critica Musica I S. 440 f.): „Ob wir gleich hie zu Lande noch mit ziemlichen Bäſſen verſehen ſind, ziehen wir doch eine ſaubere Discant- und Alt-Stimme, ja bißweilen einen Baritono den groben Bäſſen vor. — Daß die tiefen Singbäſſe einer Harmonie viele Majeſtät, viele Harmonie und force geben, iſt unſtreitig; ob aber allemahl etwas agreables, und nicht vielmehr ſehr oft was rudes und entſetzliches dabei vermacht ſey, will dem Zuhörer überlaſſen."

Digitized by Google

Weiſe, wie ſie für Secondarier geſchrieben wurden, im Ganzen einfach, nicht ohne Ausdruck, aber doch nicht bedeutend und eigenthümlich.

Die hergebrachte Form der Arien iſt faſt durchgehends feſtgehalten. Der zweite Satz iſt nicht immer durch Veränderung im Tact und Tempo, übrigens aber beſtimmt genug unterſchieden, gewöhnlich kurz und ziemlich oberflächlich behandelt; das Dacapo tritt regelmäßig ein, aber meiſt ſo, daß nur der letzte Theil des erſten Satzes wiederholt wird. Dieſer iſt in der gewohnten Weiſe breit angelegt, mit langen Ritornellen, die Cadenz fehlt nicht und wird in der S. 301 angegebenen Weiſe herbeigeführt. Die Begleitung iſt ebenfalls der Anlage wie der Behandlung der Inſtrumente nach von der in der Oper gebräuchlichen nicht verſchieden, doch iſt ſie mit mehr Sorgfalt ausgeführt, als es dort gewöhnlich iſt. Eigenthümliche Begleitungsfiguren zeigen ſich namentlich in der zweiten Geige, zuweilen auch in der Bratſche, und werden feſtgehalten, hie und da finden ſich imitatoriſche Anſätze, auch die Blasinſtrumente machen gelegentlich Verſuche ſelbſtändig aufzutreten. Was der Art geſchehen iſt, das iſt mit ſicherem Geſchick gemacht, aber es ſteht noch einzeln da und hat der Behandlung des Orcheſters noch kein durchgreifendes ſelbſtändiges Gepräge gegeben.

Auch die Chöre, obwohl ſie mehr Platz einnehmen als gewöhnlich in der Oper, ſchließen ſich doch eng an die Opernchöre an. Der Schlußchor des erſten Theils (n. 8):

Oh prodigio! oh stupor! Privata assume
delle pubbliche cure
donna imbelle il pensier! Con chi governa
non divide i consigli! A rischj esposta
imprudente non sembra! Orna con tanto
studio se stessa, e non risveglia un solo
dubbio di sua virtù! Nulla promette,

Digitized by Google

e fà tutto sperar! Qual fra viventi
può l'autore ignorar di tai portenti?

iſt ſeinem Inhalt wie der Form nach kein lyriſcher Erguß der Stimmung, ſondern eine Betrachtung, wie ſie etwa für ein Recitativ paſſend iſt; der Componiſt hat einen feſt geſchloſſenen Chor daraus gemacht. Das Bindemittel liegt in der Begleitung, welche zwei markirte und gegeneinander abſtechende Motive abwechſelnd feſthält; die Durchführung iſt keine contrapunktiſche, ſondern eine harmoniſche, und die geſchickte, einfache aber reiche Modulation iſt es, welche dieſem Satz Intereſſe und Bedeutung giebt. Die Singſtimmen ſind weder der Begleitung gegenüber noch unter einander ſelbſtändig, das melodiſche Element tritt auch in der Oberſtimme wenig hervor, ſie geben die Harmonie in vollen Accorden an und nur in ſofern die Declamation es erforderlich macht, erſcheint im Rhythmus eine mäßige Bewegung. Da aber die Lage der Singſtimmen für den Klang aufs Beſte benutzt, da die Modulation intereſſant iſt, die begleitenden Figuren charakteriſtiſch ins Ohr fallen und im Ganzen ein würdiger Ernſt kräftig ausgedrückt wird, ſo iſt dieſer Chor von entſchiedener Wirkung und in ſeiner Gattung vortrefflich; er zeigt eine vollkommne Meiſterſchaft über die Mittel und den Ausdruck.

In anderer Weiſe und unter ſich ähnlich ſind die anderen Chöre gehalten; beide ſind Gebete, beide ſind mit Solo verbunden. Der erſte Satz (n. 4) iſt ſehr einfach. Ozia ſingt mit einer einfachen, faſt liedartigen, ſchön geführten Cantilene von weichem Charakter voll innigen Gefühls vor[24]:

24) Das Solo des Ozia begleiten die Geigen pizzicato in einer Bewegung, die wohl an Harfen erinnern ſoll.

Digitized by Google

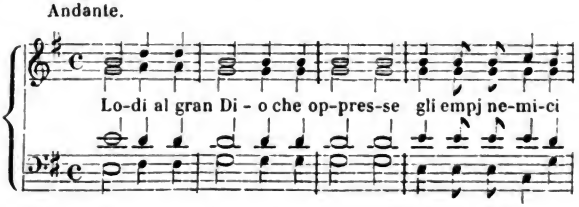
Pietà, se irato sei.
pietà, Signor, di noi:
abbian castigo i rei,
ma l'abbiano di te,

worauf der Chor ebenſo einfach und kurz die beiden letzten Zeilen wiederholt und abſchließt. Der zweite Vers iſt in demſelben Charakter gehalten aber in veränderter Compoſition; hierauf wird der erſte wiederholt und mit einer wirkſamen Steigerung zum völligen Schluß geführt: ein ſehr wohlklingendes, ſchönes Muſikſtück, abgerundet in der Form und von rührendem Ausdruck.

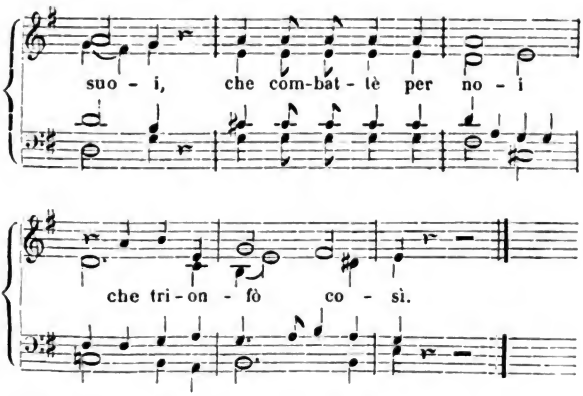
Größer angelegt iſt der letzte Chor. Der Chor beginnt mit den Worten:

Lodi al gran Dio, che oppresse
gli empj nemici suoi,
che combattè per noi
che trionfò così,

denen Judith in zwei Strophen antwortet, welche den Sieg über den übermächtigen Feind näher ſchildern, dann fällt der Chor mit den obigen Worten wieder ein; beides wiederholt ſich dreimal, ſo daß der Chor den Wechſelgeſang beſchließt, auf welchen dann noch eine allgemein moraliſche Betrachtung als Schlußchor folgt. Um nun dem Refrain des Chors eine erhöhte Kraft und Bedeutung zu geben hat Mozart dazu eine uralte kirchliche Melodie gewählt:



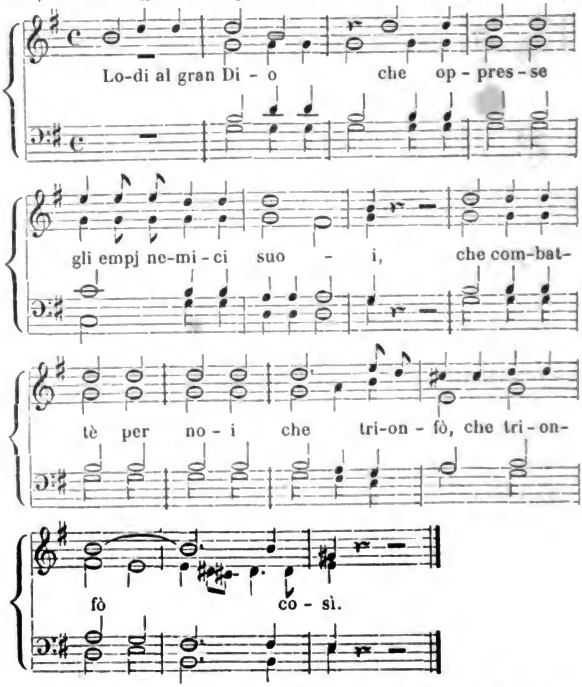
Digitized by Google



Man ſieht, es iſt dieſelbe, welche im Eingange des Requiem zu den Worten Te decet hymnus in Sion et tibi reddetur votum in Ierusalem angewendet worden iſt[25]. Hier iſt ſie vierſtimmig geſetzt, jedesmal mit theilweiſe veränderter Harmonie; die Harmoniſirung iſt würdig und kräftig, und bei aller Einfachheit intereſſant und bedeutend; die Singſtimmen ſind gut geführt und obgleich ſie nicht contrapunktiſch behandelt ſind, durch einzelne freiere Bewegungen charakteriſtiſch und lebendig. Dazu kommt eine mit jeder Wiederholung wechſelnde Figur, welche von den Geigen ausgeführt wird, — während der Baß und die Bläſer den Chor unterſtützen — zuerſt in laufenden Sechzehnteln, dann in Triolen, das drittemal rhythmiſch verſchieden charakteriſirt. Alles iſt mit großer Leichtigkeit und Sicherheit ausgeführt und ohne Anſprüche zu machen von guter und ernſter Wirkung. Bei der vierten

25) Es iſt, wie mir berichtet worden, der zweitheilige Tropus des neunten Kirchentons (tonus peregrinus) zum Pſalm In exitu Israel de Aegypto.

Wiederholung hat Mozart den im zweiten Theil etwas abgeänderten Cantusfirmus der Tenorſtimme zugetheilt, indem er den Sopran mit deſſen Anfangsnoten einen Takt vorangehen läßt:



Von hier geht er in den Schlußchor über. Die Solopartie der Judith iſt, wie es der Text mit ſich brachte, frei gehalten. Sie hat einen durchaus einfachen, würdigen und ernſten Charakter und iſt in der Anlage von der Weiſe der Arien weſentlich unterſchieden, und eher einem durchcomponirten Liede zu vergleichen; indeſſen tritt das melodiöſe Element et-

Digitized by Google

was vor dem declamatoriſchen zurück. Obgleich die Sologeſänge wie begreiflich vor dem ſchweren Gewicht des Chors zurückweichen, ſo ſind ſie es doch, in denen der Charakter der Judith mit dem meiſten Ernſt und der größten Bedeutung ausgedrückt iſt. Ueberhaupt kann man wohl darauf als einen bedeutſamen Umſtand aufmerkſam machen, daß Mozart auch hier am meiſten Eigenthümlichkeit, Wahrheit und Ernſt entfaltet, wo er es ſich geſtatten konnte, von der beſtimmten überlieferten Form abzuweichen und ſich freier zu bewegen.

Der Schlußchor iſt lebhafter und glänzender und man kann in der allgemeinen Anlage die Weiſe erkennen, welche für Schlußchöre damals überhaupt beliebt war, allein es iſt Maaß gehalten und der Charakter deſſelben iſt nicht ohne Kraft und Würde.

Daß die Auffaſſung und Behandlung des Oratoriums, wie ſie hier vorliegt, nicht aus Mozarts Eigenthümlichkeit oder beſonderen Verhältniſſen hervorgegangen ſondern die allgemein übliche geweſen ſei, erhellt bei einer Vergleichung mit anderen gleichzeitigen Oratorien z. B. denen von Haſſe, welche man unbeſtritten zu ſeinen vorzüglichſten Werken zählte. Wenn man nach den Lobſprüchen, welche Hiller dem Oratorium Sant' Elena al Calvario ertheilt[26], ſich eine Vor-

26) Hiller wöchentl. Nachr. I S. 326 ff. 343 ff. 353 f. Ich führe Einiges daraus an. „Von den Recitativen wollen wir überhaupt ſagen, daß ſie voller Kraft und Nachdruck, voll wahrer declamatoriſcher Schönheiten ſind, und daß man die ganze Gewalt der Muſik empfindet, wenn Hr. Haſſe nachdrückliche Worte des Dichters mit einem nachdrücklichen Accompagnement begleitet." Dies iſt ſehr wahr, die Recitative ſind durchgehends vortrefflich und ausdrucksvoll und manche Stellen von außerordentlicher Schönheit. Es iſt unverkennbar, daß damals Componiſten, Sänger und Publicum dem Recitativ mehr Beachtung ſchenkten als dies ſpäterhin der Fall war. Wenn es aber heißt: „Ein Wunſch, ein Gebet an die Liebe, die Hoffnung und den Glauben um heilige Regungen in der

Digitized by Google

ſtellung von der dort herrſchenden Auffaſſung gemäß den heutigen Begriffen von geiſtlicher Muſik bilden wollte, ſo würde man ſich ſehr getäuſcht finden. Von dieſem, wie von den übrigen Haſſeſchen Oratorien, gilt im Weſentlichen daſſelbe, was wir in dem Mozartſchen erkannten, daß auch im Oratorium die Kunſt des Sängers das maßgebende Element und daß der Ausdruck der Empfindung, der Auffaſſung wie der Form nach, mit dem der Oper weſentlich übereinſtimmend iſt. Die Unterſchiede, welche ſich allerdings leicht wahrnehmen laſſen, ſind unweſentliche und ſolche, die in der veränderten Geſchmacksrichtung theils der Zeit, theils des Componiſten begründet waren[27]. Ich führe eins an, das zu vergleichen

---

Seele kann vielleicht in der Muſik nicht andächtiger ſein, als es Hr. Haſſe in der dritten Arie gemacht hat," ſo iſt dies Lob und manches entſprechende für uns ſo unverſtändlich, wie ähnliche Aeußerungen über die unübertreffliche Wahrheit im Ausdruck der Empfindungen und Leidenſchaften in Haſſes Opern. Es gehört ſchon eine gewiſſe Abſtraction, ein hiſtoriſcher Sinn dazu, um bei der Würdigung des Formellen das was ausſchließlich der Mode angehört abzuſtreifen und nicht auf das Urtheil einen beſtimmenden Einfluß üben zu laſſen; was den Ausdruck der Empfindung anlangt, wird man ganz vorwiegend den Unterſchied der Zeiten anerkennen müſſen. Die Prophezeiung Hillers, daß Haſſes Opern „allemal die Bewahrer des guten Geſchmacks, des wahren und ausdrückenden Geſanges auf der lyriſchen Bühne ſein werden, wenn er auch durch geſuchte und erkünſtelte Schönheiten, durch abenteuerlichen Klingklang künftig von derſelben verdrängt werden ſollte" kommt uns der Haſſeſchen Muſik gegenüber ſeltſam genug vor, ſie iſt aber intereſſant, weil auch ſie uns den Weg zeigt, den damals die italiäniſche Muſik nahm. Nur den größten Geiſtern iſt es verliehen, der ewigen Wahrheit und Schönheit ſo nahe zu kommen, ihr Weſen ſo tief zu erfaſſen, daß es ihren Werken auf unvergängliche Weiſe, durch alle Zufälligkeiten ihres Zeitalters und ihrer Individualität erkennbar eingeprägt iſt.

27) Dahin gehört es z. B. daß Haſſes Ouverturen nach franzöſiſcher Art aus einem langſamen Satz und einem fugirten oder imitirten Allegro beſtehen. Auch in den Chören tritt das Imitatoriſche mehr hervor, beſonders in S. Elena, weniger ſchon im Giuseppe riconosciuto; in den Pel-

Digitized by Google

hier nicht ohne Intereſſe iſt. Hiller ſagt: „Nach einem kurzen Recitativ tritt ein Chor ein, der feierlicher, ungekünſtelter und rührender nicht gedacht werden könnte. Man läßt uns (und was könnte in dem Munde frommer Pilger ſchicklicher ſein?) einen bekannten Geſang, der uns in der Kirche ſchon oft gerührt und erbauet hatte, die Melodie O Lamm Gottes unſchuldig unerwartet und auf die ſimpelſte Art hören, deſſen ganzer Schmuck beinahe nur in der Abwechslung der Stimmen und der verſchiedenen Inſtrumente beſteht, die den Geſang unter ſich theilen; Baß und Violinen gehen indeß in

---

legrini al sepolcro di N. S. iſt ſtatt des Chors ein frei gehaltenes Quintett, in den Serpentes iſt gar kein Chor. Die Arien ſind ganz nach dem Schnitt der Opera seria, häufig mit Paſſagen ganz bravurmäßig ausgeſtattet, und ſehr lang ſowie auch die Ritornells; am meiſten gemäßigt erſcheint dies in S. Elena, im Giuseppe und den Serpentes ſind ſie vollſtändig in der alten Opernweiſe. Auch der Ausdruck unterſcheidet ſich nur durch den verſchiedenen Charakter der Situation von dem in der Oper üblichen. Ein Element des Charakteriſtiſchen, das ſich bei Haſſe nicht ſelten findet, iſt das der Malerei, wozu auch Metaſtaſio namentlich durch die Gleichniſſe vom Wind und Meer häufig Veranlaſſung giebt. Hiller hebt das wiederholt hervor und ſagt z. B.: „Die folgende, das Bild einer in Wuth gebrachten Schlange vorſtellende Arie hat eine feurige Bewegung, Harmonien, die ſich auf mancherlei Art in einander verwickeln, Sprünge und Krümmungen des Geſanges, die man ſchön finden wird, ſobald man ſie mit dem Gegenſtande, den ſie mahlen, zuſammenhält"; er fügt noch hinzu: „Vielleicht iſt es Mangel an dieſer Aufmerkſamkeit geweſen, daß einige dieſe Arie in einem Paſſionsoratorio für zu feurig gehalten haben." Ein anderes Beiſpiel iſt die Arie Senti il mar in den Pellegrini, wo ganz ungewöhnliche Orcheſtermittel gebraucht ſind um das Meer zu malen. Es iſt charakteriſtiſch daß Mozart dagegen dieſe Art von Malerei von jeher nur äußerſt ſparſam angewandt hat. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß Paſſagen, Verzierung und ſelbſt die Melodienbildung vielfach abweichen von der Mozarts, oder vielmehr der damals üblichen, und unter den verſchiedenen Haſſeſchen Oratorien iſt der Unterſchied ſehr merklich. Kraft und Lebendigkeit ſind auch jetzt noch unverkennbare Vorzüge Haſſes, weich iſt er ſelten, weichlich faſt nie.

Digitized by Google

Bewegung immer unisono fort und beleben den Gesang; eine Simplicität die mehr werth ist als zehn Fugen, und die mehr Einsicht in das wahre Schöne des Gesangs verräth als der künstlichste Contrapunkt"[28]. Es ist wahr, der Chor ist von sanfter angenehmer Wirkung; die rhythmische und harmonische Behandlung des Chorals zeugt für Hasses Geschmack, der ihn dem italiänischen Stil seines Oratoriums homogen zu machen wußte, allein die eigentliche Bedeutung und Wirkung des Chorals ist dadurch gebrochen[29]. Die Art wie Mozart die katholische Kirchenmelodie unverändert eingeführt hat ist in jeder Hinsicht bedeutender und großartiger. Ich führe hier Hasse an, weil er zu Mozarts Zeit als ein Zeuge der guten alten Zeit gepriesen wurde, die in dieser Hinsicht eben nicht sehr verschieden dachte. Wie stark auch in Grauns Tod Jesu diese Richtung sich ausspricht, weiß jeder; daß auch andere Elemente sich darin geltend machen, erklärt sich leicht aus den protestantischen Einflüssen, unter denen dieses Oratorium zu Stande kam. Und selbst Händel, der von den italiänischen Oratorien ausging, ist durch die religiöse Empfindungs- und Denkweise so gut als durch äußere Verhältnisse des Landes, in welchem er lebte, bestimmt worden seinen Ora-

28) Wenn man sich an die erstaunlichen Leistungen J. S. Bachs auf diesem Gebiet erinnert z. B. gleich an den ersten Chor der Matthäus-Passion, so kann man den Gegensatz verschiedener künstlerischer Richtungen und Persönlichkeiten kaum schlagender als durch ihn und Hasse bezeichnen. — Uebrigens sollte man fast glauben, daß Hiller auf Bach habe hindeuten wollen.

29) Es versteht sich daß Hasse den Choral nicht in seiner protestantisch-kirchlichen Bedeutung geltend machen wollte und konnte, er verwendete ihn in der Weise einer charakteristischen Decoration und bildete ihn diesem Zweck gemäß um. Diese Reminiscenz erhielt allerdings in Dresden unter einem protestantischen Publicum eine besondere Bedeutung, aber auch ohne diese erfüllte sie künstlerisch ihren Zweck. Wie anderer Art ist die entwürdigende Mißhandlung des Chorals in Meyerbeers Hugenotten!

Digitized by Google

torien ihre eigenthümliche Richtung und Ausbildung zu geben[30], welche allerdings nur durch eine großartige Natur und Kunſt lebendig werden konnte, wie wir ſie an Händel bewundern[31].

17.

Ehe wir an die nähere Betrachtung der komiſchen Oper gehen, welche Mozart im Jahr 1774 für München ſchrieb, wird es, um das Verhältniß derſelben zu den bis jetzt erwähnten klar zu erkennen, nicht überflüſſig ſein einen flüchtigen Blick auf die Entwickelung der Opera buffa zu werfen.

Die erſte Form, in welcher ſie auftrat, iſt die des Intermezzo. Zwiſchen den Acten eines ernſten Schauſpiels oder einer Opera seria führte man, um die Zuhörer auf eine heitere Weiſe zu unterhalten und durch Abwechslung friſch zu erhalten, komiſche Scenen auf. Es waren regelmäßig nur zwei Perſonen welche darin auftraten, eine Frau und ein Mann, eine eigentliche Handlung fand auch dann nicht Statt,

---

30) Vgl. Droyſen Vorleſungen über die Freiheitskriege I S. 154 ff.

31) Daß in Salzburg auch deutſche Oratorien aufgeführt wurden, haben wir ſchon S. 71 ff. geſehen. Für ein ſolches Oratorium als Einlage ſcheint eine Sopran-Arie beſtimmt geweſen zu ſein mit dem Text:

Kommet her, ihr frechen Sünder,
ſeht den Heyland aller Welt;
ſprecht, iſt gegen ſeine Kinder
je ein Vater ſo beſtellt?
Jeſus leidet tauſend Qualen,
bis er ſelbſt den Geiſt aufgiebt
um am Kreuz die Schuld zu zahlen,
die der tolle Menſch verübt.

Nach der Handſchrift der Partitur (Andrs Verzeichn. 78) gehört ſie in die erſte Hälfte der Siebziger. Sie iſt mit Quartett begleitet, kurz und einfach, nicht nach dem gewöhnlichen Arienzuſchnitt, aber nicht bedeutend.

Digitized by Google

wenn etwa dieſelben Perſonen in den Intermezzi deſſelben Stückes auftraten; jedes war die Ausführung einer für ſich beſtehenden komiſchen Situation. Der Dialog beſtand wie in der Oper in einem Seccorecitativ, einzelne Arien und — gewöhnlich zum Schluß — Duetts wurden angebracht, welche ihrem Charakter wie ihrer Behandlung nach der Opera seria keinen Eintrag thun durften. Eine Vorſtellung können die Intermezzi geben, welche Metaſtaſio für ſeine Didone abbandonata im Jahr 1724 verfaßte. Die auftretenden Perſonen ſind Dorina, eine Primadonna und Nibbio, ein Dichter, Componiſt, Sänger und Impreſario, der auf den canariſchen Inſeln ein Theater errichten will. Im erſten Intermezzo kommt er zu Dorina um mit ihr einen Contract zu ſchließen, nach vielen Complimenten und Ziereréien ſingt ſie ihm eine Arie vor, worauf er anfängt ihr Arien ſeiner Poeſie und Compoſition vorzuſingen, bis ſie um ihn mit guter Manier los zu werden eine Einladung vorſchützt und ihn hinauscomplimentirt. Im zweiten Intermezzo beendet Dorina ſo eben ihre Theatertoilette, als Nibbio eintritt, dem ſie nun eine poetiſche Scene als Cleopatra vorſingt und vortragirt, was ihm wiederum Gelegenheit giebt eine von ſeinen Arien zu ſingen; endlich ſchließt er mit ihr einen Contract unter abenteuerlichen Bedingungen ab, wobei ein zartes Verhältniß in Ausſicht geſtellt wird. Die Hauptwirkung dieſer heiteren Scenen beruht auf dem Karikiren und Verſpotten des damals herrſchenden Geſchmacks in der Poeſie, Compoſition und Geſangweiſe der Opera seria, und in dem Preisgeben der perſönlichen Verhältniſſe der Theaterhelden, indem man das Publicum hinter die Couliſſen führte[1]. Das Intermezzo iſt gewiſſermaßen die

1) Dieſe Elemente haben in der komiſchen Oper immer eine große Rolle geſpielt; ſo iſt Cimarosas Impresario in angustie, der Goethe bei

Kehrseite der Opera seria, deren ideale künstlerische Wirkung dasselbe nicht durch eine sarkastische Kritik aufzuheben sondern durch den komischen Contrast zu heben bestimmt war[2]. In der That hat die Opera buffa, auch nachdem sie selbständig geworden war, von ihrer parodischen Beziehung auf die Opera seria stets Vieles beibehalten.

Das Muster eines solchen Intermezzo für zwei Personen[3] wurde Pergolesis Serva padrona, welche zuerst in Neapel 1730 aufgeführt, nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich[4] und Deutschland[5] das größte Glück machte, und die Theilnahme für die ganze Gattung bei Künstlern wie beim Publicum erhöhete. Es wurde nun eine Intrigue eingeführt und eine zusammenhängende, wenn auch einfache Handlung hergestellt, auch wohl die Zahl der Personen auf drei, dann auf vier erhöhet[6]. Jemehr sich das Intermezzo in dieser Weise entwickelte, um so größer wurde aber der Uebelstand daß nun zwei selbständige Dramen Act um Act in einander verschränkt wurden und so gegen die ursprüngliche Ab-

---

seinem Aufenthalt in Rom 1787 (Werke XIX S. 360) so unterhielt, darauf gebaut; und die vielfachen Variationen vom Maestro di musica.

2) Es ist kaum nöthig darauf hinzuweisen, wie die Vereinigung des Satyrdrama mit der Tragödie bei den Griechen, der Atellanen bei den Römern trotz aller sehr großen Verschiedenheiten doch auch eine gewisse Verwandtschaft mit dieser Einrichtung hat. Ob die Tradition des Alterthums auch hier einen bestimmten Einfluß geübt habe ist mir nicht bekannt.

3) Eine nähere Angabe über ein solches Intermezzo Il filosofo e la donna findet sich A. M. Z. II S. 882 ff.

4) Grimm corresp. litt. I p. 203 f.

5) Goethe Werke XIX S. 421.

6) Goethes Scherz, List und Rache ist ein solches erweitertes Intermezzo, das, obgleich es in den Motiven und in der Behandlung ganz den Charakter der italiänischen Intermezzi bewahrt, doch nach seinem eigenen Geständniß (Werke XIX S. 421) über das Maaß derselben hinausging.

Digitized by Google

ſicht das Intereſſe getheilt und geſchwächt wurde[7]. Dies mußte zu der Selbſtändigkeit des Intermezzo als Opera buffa führen, an deren Stelle dann in den Zwiſchenacten der Opera seria regelmäßig das Ballet trat.

Gleichen Rang mit dieſer hat die Opera buffa nie erlangt. Sie erhielt ihre ſelbſtändige Ausbildung auf den kleinen Neben- und Volkstheatern (teatrini) — hauptſächlich in Neapel durch Logroſcino und Piccini ſowie in Venedig durch Galuppi — und fand erſt ſpät den Zugang zu den großen Theatern, ſo daß ſie nur Ausnahmsweiſe, meiſtens zur Aushülfe, neben der Opera seria während der eigentlichen stagione ſich zeigen durfte[8]. Aber im Sommer und überhaupt in den Zeiten, wo keine großen Opern gegeben wurden, ließ man ſich die komiſchen Opern gefallen. Sie wurden nicht in der Weiſe wie die ernſte Oper zu Exhibitionen für vollendete Geſangskunſt angewendet, die Sänger und Sängerinnen waren, abgeſehen von dem komiſchen Talent in Vortrag und Action, worauf es hier ankam, denen der Opera seria eingeſtandnermaßen untergeordnet, man machte an ihre

---

7) Rouſſeau (Dict. de mus. *Intermède*): Il y a des intermèdes qui sont des véritables drames comiques ou burlesques, lesquels, coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, ballottent et tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du spectateur en sens contraire et d'une manière très opposée au bon goût et à la raison; und (ebend. *Opéra*): Les Italiens ont enfin banni des entr'actes de leur opéra ces intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de spectacle agréable, piquant et bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pièces se nuisoient mutuellement, et que l'une de deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre. Vgl. Hiller wöch. Nachr. I S. 145 f.

8) Auf den deutſchen Hoftheatern, wo die theatraliſche Etikette nicht ſo ſtreng war wie in Italien, wurden nicht ſelten im Carneval eine Opera seria und eine buffa zur Abwechslung aufgeführt.

Digitized by Google

Virtuoſität geringere Anſprüche. Dieſe äußerliche Unterordnung gewährte aber für die Ausbildung der Opera buffa unſchätzbare Vortheile.

Sie überkam von jener eine feſte Grundlage muſikaliſcher Geſtaltung — das Recitativ, die Arie, das Enſemble — ohne gezwungen zu ſein ſich den Beſchränkungen, welche dort zu einem unverbrüchlichen Geſetz geworden waren, zu unterwerfen und ſich innerhalb der feſt erſtarrten Formen zu halten. Schon die veränderte Anwendung der Singſtimmen war ein großer Vortheil. Der Baß, welchen die Opera seria verworfen hatte, wurde eben deshalb der Eckſtein für die Opera buffa. Schon des Gegenſatzes wegen mußte der Baßſänger, da er in der Oper keinen Platz gefunden hatte, im Intermezzo um ſo größere Wirkung machen und wurde deshalb hier vorzugsweiſe begünſtigt. Kam nun hinzu daß man damals fand, die Baßſtimme eigne ſich der Natur ihres Klanges nach vorzugsweiſe für das Komiſche, ſo benutzte man dieſen Gewinn und bildete mit Vorliebe den Baßbuffo als den Hauptträger der komiſchen Effecte aus. Von ihm wurde daher außer einem ausreichenden Organ ungleich weniger eine vollendete Geſangsbildung als vielmehr eine große Volubilität der Zunge und wenn nicht Originalität ſo doch Gewandtheit in komiſcher Mimik und Action verlangt. Ferner verzichtete die Opera buffa — wenigſtens in der Regel — auf die Anwendung der Caſtraten. Mochte dazu immerhin die Rückſicht auf äußere Mittel mitgewirkt haben — denn die Uomini wurden am theuerſten bezahlt —; ſo mußte es doch einleuchten, daß eine Unnatur, welche bei dem conventionell idealen Charakter der Opera seria zu einer Gewohnheit hatte werden können, unerträglich ſein mußte bei Darſtellungen, welche das gewöhnliche Leben zum Gegenſtande hatten. Damit war nicht allein die Gelegenheit der Geſangs-

Digitized by Google

virtuosität Opfer zu bringen beschränkt, sondern die Stimmen waren in ihr natürliches Verhältniß gebracht. Der Liebhaber wurde nun wie es sich gehörte dem Tenor zugewiesen und für die musikalische Darstellung überhaupt, besonders aber in den Ensemblesätzen, war eine reichere Abwechslung und die naturgemäße Gruppirung der Stimmen gewonnen.

Der in der Opera seria festgestellte Unterschied der Primarier und Secondarier wurde hier ebensowenig festgehalten als man sich in der Zahl der Sänger und Sängerinnen in ähnlicher Weise beschränkte; die bewegtere, verwickeltere Handlung verlangte bald auch mehr Darsteller. Indessen bildete sich auch hier wenn auch kein so strenges Gesetz doch eine Gewohnheitsregel. Gewöhnlich waren in einer Oper drei Frauenrollen. Von diesen pflegte eine entschieden komisch zu sein, und zwar bildete sich die Rolle der verschmitzten, schnippischen Zofe bald zu einer fest stehenden Figur der Opera buffa aus; was aber nicht hinderte daß auch andere komische Frauenrollen, keifende Alte, naive Landmädchen u. dgl. m. vorkamen. Die beiden anderen waren meistens Liebhaberinnen, auf sehr mannigfache Art charakterisirt, und zwar nicht wie die Prima und Seconda donna, eine der anderen untergeordnet, sondern durch verschiedene Charakteristik einander gegenübergestellt. Dem Tenor konnte auch eine komische Rolle gegeben werden, doch ist der Buffotenor nicht so regelmäßig und daher auch nicht so scharf ausgeprägt worden als dies beim Baßbuffo der Fall ist. Nur wenn zwei Tenore auftreten, pflegt der eine als Buffo behandelt zu werden; gewöhnlich ist der Tenor der gefühlvolle, häufig unglückliche Liebhaber, daher denn hier am meisten der Sänger hervortritt. Entschieden komisch sind die Baßpartien und namentlich sind der polternde Alte und der verschmitzte oder dumme Diener Figuren die selten fehlen; wo ein Bassist als

Digitized by Google

Liebhaber oder in ähnlicher Rolle auftritt, hat dieſe meiſtens doch einen komiſchen oder wenigſtens jovialen Charakter.

Obgleich in der Auswahl, der Zahl[9] und Individualiſirung dieſer Figuren große Freiheit herrſchte, ſo bildeten ſich doch gewiſſe feſtſtehende typiſche Züge aus, die man trotz der verſchiedenen Maskirung und Gruppirung immer wiederfindet. Hierauf hatte unſtreitig der Umſtand großen Einfluß daß die Opera buffa ſich auf dem Volkstheater ausbildete. Zwar die im Charakter, Dialect und Coſtum beſtimmt ausgeprägten Charaktermasken der italiäniſchen Volkskomödie hat die Oper nicht aufgenommen, auch nicht vollkommen entſprechende Geſtalten ſelbſtändig ausgebildet, allein die Analogie bleibt nichts deſto weniger unverkennbar. Auch das iſt eine Frucht des Bodens, auf welchem die Opera buffa gewachſen iſt, daß ihre komiſchen Rollen ſtets Karikaturen ſind, die durch einzelne treffende aber übertriebene Züge eine draſtiſche Wirkung machen, aber nicht tief begründete und im Einzelnen wohl durchgeführte Charaktere. Der Art wie ſie ſich benehmen und äußern angemeſſen iſt daher auch der muſikaliſche Ausdruck[10], und es iſt wohl kein Zweifel, daß der undrama-

9) Die Zahl der Perſonen war nicht beſchränkt, ob ſie gleich gewöhnlich nicht über ſieben hinausging. Auch in der Eintheilung war die Opera buffa nicht gebunden; man behielt ebenſowohl die urſprünglichen zwei Acte der Intermezzi bei, als man je nach der Anlage der Handlung die Oper auch in drei oder vier Acte theilte.

10) Mattei (riforma del teatro ver Metaſtaſio opp. III p. XIX f.): Le commedie (per musica) presso di noi son piene di caratteri caricati, e la lingua specialmente Napoletana non è altro che un ammasso di espressioni caricate; non ci è aria, in cui non si esprime o il cane, o la gatta, o gli uccelli, o la ruota che gira, o il cannone che spara, e altre cose simili: quì troverete un ubbriaco, là un matto; quì un che parla e sconnetta, là un che balbutisce ec. Quelle

Digitized by Google

tiſche, jeder individuellen Charakteriſtik entbehrende Geſang der Opera seria das Hinüberſchlagen ins entgegengeſetzte Extrem in der Opera buffa hervorrief und begünſtigte. Da man aber eine Handlung nicht wohl allein durch Karikaturen ausführen laſſen konnte, da man auch nicht leicht Sänger und Sängerinnen hatte, welche alle wirklich komiſche Action beſaßen, ſo wandte man in der Opera buffa auch den mezzo carattere an. In dieſen Rollen wurde nun der Geſang ſchon mehr die Hauptſache, und wenn die eigentliche Bravur und Virtuoſität als ſolche ſich auch nur in Ausnahmefällen in der Opera buffa zeigte, ſo war doch dafür geſorgt daß neben dem Charakteriſtiſchen auch das rein muſikaliſche Element gebührend vertreten war.

Mit dem Karikiren der Hauptrollen ging die Art, in welcher die Handlung aufgefaßt und durchgeführt wurde, Hand in Hand. Die urſprüngliche Anlage der Intermezzi verlangte eine leicht angelegte und loſe verknüpfte Handlung; auch im Charakter der volksmäßigen Poſſe liegt es, daß nicht auf ein gründlich motivirtes, in allen einzelnen Zügen wohl zuſammenhängendes einiges Ganze geſehen wird, ſondern auf wirkſame Situationen, in denen die beliebten und wohlbekannten Figuren ihr Weſen treiben können. Werden dieſe in hinreichender Abwechslung, lebendig und draſtiſch geboten, ſo vergißt das Publicum leicht, wie ſchwach der Faden iſt, an welchen ſie angereiht ſind. In dieſem Sinne ſind beiweitem die meiſten komiſchen Opernterte der Italiäner behan-

---

cose son facilissime ad esprimersi in musica (se ben gl'ignoranti le ammirano e restano attoniti) in quella maniera stessa, ch' è facile a un pittore esprimere un volto caricato: poichè comunque riesca il ritratto, basta, che vi si vegga quel lungo naso, o quel occhio losco del principale: ognuno lo conosce, ognuno giura ch' è desso.

Digitized by Google

delt, ohne einen zuſammenhängenden Plan, ohne eine wirklich ſpannende Intrigue, ohne durchgeführte Charakterzeichnung eine Reihe von grotesk-komiſchen Scenen, die jede für ſich betrachtet lächerlich ſind, getragen durch karikaturenhafte Figuren. Dazu kam nun, daß auch die Opera buffa ſtets für eine beſtimmte Geſellſchaft gedichtet und componirt wurde, Zahl und Charakter der auftretenden Perſonen wie die Natur der anzubringenden Situationen alſo dadurch bedingt waren. Wenn der Dichter dadurch auf der einen Seite bei der Erfindung und Ausarbeitung eingeengt und beſchränkt wurde, ſo war ihm ſeine Arbeit dadurch wieder ſehr erleichtert, daß es nur einer geſchickten Benutzung beſtimmt gegebener, ihm wohlbekannter Bedingungen bedurfte, um den äußeren Erfolg ſicher zu ſtellen[11]. Da die Opera buffa immer im Range der Opera seria nachſtand, namentlich auch ſchlechter honorirt ward, ſo haben ſich ſelten bedeutende Dichter mit ihr abgegeben; ſie hat keinen Metaſtaſio gefunden[12].

---

11) Das Recept zu dem Text einer Opera buffa, welches Arteaga (rivol. c. 15 III p. 140 ff. Th. II S. 410 ff.) einen Impreſario einem Dichter mittheilen läßt, kann man im Weſentlichen in der Mehrzahl komiſcher Operntexte wiedererkennen.

12) Auch die Texte von Goldoni, die freilich zu den beſſeren gehören, ſind nicht ſo bedeutend wie man vielleicht erwarten möchte, wie er denn auch ſelbſt zugiebt, daß man an ſie keine hohen Anſprüche machen dürfe (mem. III, 13 p. 81 f.). Bekanntlich hat Goethe (Werke XIX S. 420 f.) die komiſchen Operntexte der Italiäner in Schutz genommen; er führt als Beiſpiel das Matrimonio segreto an, ſowie er auch den Rè Teodoro von Caſti auszeichnet (XIX S. 355), und es ließen ſich wohl auch noch andere Beiſpiele anführen. Goethe, der in Rom mit dem Componiſten Kayſer die Oper ſtudirte, wurde wohl gewahr daß „dabei hundert Dinge zu beobachten ſeien, welchen der Italiäner den Sinn des Gedichts aufopfere, z. B. alle Perſonen in einer gewiſſen Folge, in einem gewiſſen Maaß zu beſchäftigen, daß jeder Sänger Ruhepunkte habe u. ſ. w.“ (XIX S. 443 f.); er ſah ein, daß der Dichter durch manche Aufopferungen dem Componiſten

Digitized by Google

Mit ungleich mehr Geſchick und Glück wurden die muſikaliſchen Formen der Opera seria von genialen Componiſten aus- und umgebildet. Beim Recitativ bedurfte es keiner weſentlichen Umgeſtaltung; die flüſſigere Behandlung des Dialogs machte ſich von ſelbſt und im begleiteten Recitativ, das in der komiſchen Oper von nicht geringerer Bedeutung blieb, änderte ſich der Charakter nur inſofern komiſche Situationen auszudrücken waren, nicht das Weſentliche der Form. Anders verhielt es ſich mit der Arie. Die Form derſelben war, wie wir ſahen, weſentlich aus der Aufgabe hervorgegangen dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung ſeiner Kunſt zu geben und hatte auf Koſten der dramatiſchen Bedeutung ihre feſte Geſtalt erhalten. Das erſte Moment kam für die Opera buffa in den meiſten Fällen ſchon aus äußeren Gründen nicht in Betracht; das letztere widerſprach ihrer eigentlichſten Natur,

---

und Acteur entgegenarbeiten, daß „das Zeug, worauf geſtickt werden ſolle, weite Fäden haben und zu einer komiſchen Oper abſolut wie Marli gewoben ſein müſſe“ (XIX S. 451, vgl. Briefw. mit Zelter II S. 19). Von ſeinen eigenen Erfahrungen aus urtheilte er billig über Operntexte; er hat Recht, inſofern er dem Operntext eine gewiſſe Einfachheit, die ohne Muſik dünn und dürftig erſcheinen würde, die Vorausſetzung eines phantaſtiſchen Hingebens ähnlich wie an ein Mährchen nachſieht, beides wird durch die Muſik gerechtfertigt. Allein die Mehrzahl der komiſchen Operntexte iſt ganz zuſammenhangslos und abſurd, ohne Feinheit und Heiterkeit, ganz allein auf die Wirkung poſſenhafter Uebertreibung berechnet. Dazu können die S. 97 ff. beſprochne Finta semplice und die gleich zu beſprechende Finta giardiniera als Beleg dienen; das allgemeine Urtheil daß trotz der Beliebtheit der komiſchen Oper die Texte abſcheulich ſeien ſpricht Goldoni aus (mem. III, 26 p. 154): Non vi era alcuno che conoscesse la opera comica italiana meglio di me, sapendo che da parecchi anni altro non rappresentavasi in Italia che farse, di cui la musica era eccellente, e detestabile la poesia; und ebenſo auch Arteaga (a. a. O.): resteremo sorpresi nel vedere, che non havvi al mondo cosa più sguajata, più bislacca, più senza gusto (della poesia dell' opera buffa).

Digitized by Google

und grade dadurch daß ſie das in der Opera seria zurückgedrängte dramatiſche Element wieder zur Geltung brachte, fand ſie den allgemeinen Beifall. Die hergebrachte Form der Arie wird daher in der komiſchen Oper, abgeſehen von den Fällen, wo ſie dieſelbe parodirt, nur inſoweit angewendet, als ſie Elemente der Opera seria in ſich aufnimmt, namentlich in den Rollen di mezzo carattere, die mitunter für Bravurſänger beſtimmt waren und alſo auch für ſie paſſend eingerichtet wurden. Im Allgemeinen aber erkennt ſie die einzelnen Beſtandtheile der Arie, die beiden geſchiedenen Theile, die Wiederholung des erſten, die Paſſagen und die Cadenz, die Ritornelle nicht als nothwendige an und bedient ſich derſelben mit Freiheit. Das was der Zweitheilung der Arie zu Grunde liegt, die Gegenüberſtellung von zwei ihrem Charakter wie ihrer Conſtruction nach unterſchiedenen Motiven, iſt ein zu tief begründetes Bedürfniß für die künſtleriſche Form, als daß es hätte vernachläſſigt werden können; allein man band ſich nicht mehr an das beſtimmte Geſetz. Anſtatt jedes Motiv ſelbſtändig auszubilden, in ſich abzuſchließen und durch einen ſchroffen Abſchnitt von dem andern zu trennen, ſuchte man vielmehr, indem man die einzelnen Motive knapper faßte und inſofern ihre Selbſtändigkeit beſchränkte, ſie näher mit einander zu verbinden und ohne den Contraſt aufzuheben — der ja ein Hauptmittel der komiſchen Wirkung iſt — doch den gemeinſamen Grund hervortreten zu laſſen auf welchem beide beruhen, ſowohl im Allgemeinen in der gegebenen Situation und ihrer Stimmung, als beſonders in der künſtleriſchen Auffaſſung und Geſtaltung. Der Fortſchritt, welcher hiemit gethan wurde, iſt klar, indem nicht nur eine größere Freiheit und Lebendigkeit in der Bewegung, ſondern die Einheit und Gliederung eines künſtleriſchen Organismus möglich wurde. Es iſt nicht ſchwer in vielen Arien, die nur ein

Digitized by Google

Tempo haben, die Beſtandtheile der alten Arie und den Einfluß der alten Regel deutlich zu erkennen, allein die Freiheit war gewonnen. Man band ſich auch nicht mehr an die früher vorgeſchriebene Ordnung der wiederkehrenden Motive, man ſtellte und wiederholte ſie je nach Umſtänden, man wandte mehr als zwei Hauptmotive an, gab den Nebenmotiven mehr Bedeutung und Ausdehnung, kurz man erweiterte den Umfang der Mittel mit der Freiheit im Gebrauch derſelben[13]. Sodann aber wandte man häufig die einfachere Form der Cavatine, ebenfalls in mannigfachen Modificationen, an und bediente ſich wo es paſſend ſchien auch liedartiger Geſänge[14].

Dieſe Mannigfaltigkeit und Freiheit in der Behandlung war der Charakteriſtik behülflich, man benutzte dieſelbe um die Individualität der Perſon und der Situation ſchärfer und beſtimmter auszudrücken und ſetzte ſie deshalb auch mit der Action in nähere Verbindung. Noch mehr trat dies Beſtreben in der Behandlung der Enſembles hervor, wo man ſich von den Beſchränkungen der Opera seria ganz frei machte. Duetts, Terzetts und Quartetts brachte man überall an, wo die Situation es erforderte oder möglich machte, ohne ſich an die in der Opera seria vorgeſchriebenen Bedingungen hin-

13) Piccini wandte zuerſt die Form des Rondo auf die Arie an, in welcher ein Hauptmotiv mehrfach wiederkehrt, ſo daß die Zwiſchenſätze, welche die Wiederholungen deſſelben verbinden, frei behandelt werden. Dieſe Form, welche der hergebrachten Arienform gradezu entgegenſtand, und ſowohl reiche Abwechslung mannigfacher Gegenſätze als Geſchick und Geiſt in der immer erneueten Einführung des Thema entfalten ließ, fand großen Beifall und verſchiedenartige Ausbildung, und wurde dann auch in die Opera seria aufgenommen (Arteaga rivol. c. 13 II p. 298 f. Th. II S. 263. Mattei rif. del teatro vor Metaſtaſio opp. III p. XXXVII f.).

14) Man beklagte ſich daß man in der Oper ſo viele Barcarolen zu hören bekäme, wie in unſerer Zeit nach der Stummen von Portici (Arteaga a. a. O. c. 13 II p. 288. Th. II S. 254).

Digitized by Google

ſichtlich der Perſonen und des Platzes zu kehren; das erhöhete Intereſſe, welches die muſikaliſche Behandlung einer dramatiſchen Situation, an der mehrere Perſonen handelnd betheiligt waren, durch Contraſte und Lebendigkeit erregte, ließ dergleichen Muſikſtücke mit beſonderer Vorliebe behandeln und machte ſie zu einem Hauptſchmuck der Opera buffa[15]. Am höchſten geſteigert war die muſikaliſch-dramatiſche Charakteriſtik in den ſchon S. 108 f. beſprochenen Finales, welche nicht eine Situation allein, ſondern eine zuſammenhängende Folge von dramatiſchen Scenen, in welchen die Handlung in lebendigem Fortſchritt einer Kataſtrophe entgegengeführt iſt, muſikaliſch darſtellen. Dieſe Finales ſind das Eigenthum der Opera buffa, hervorgegangen aus der Entwickelung des Princips, die Muſik nicht als einen Schmuck dem Drama anzuheften ſondern an der Darſtellung des Dramatiſchen Theil nehmen zu laſſen; der Keim, welcher in der Opera seria durch die einſeitige Uebermacht der Geſangsvirtuoſen ſich nicht hatte entwickeln können, wurde in der Opera buffa neu belebt und weiter ausgebildet[16]. Logroſcini[17] ſoll der erſte geweſen ſein, welcher das Finale einführte, aber noch in ſehr einfacher Weiſe behandelte, indem er dem ganzen Finale

15) Galuppi hatte zuerſt verſucht ein Duett zu ſchreiben, in dem das Tempo wechſelte; was dann allgemein nachgeahmt wurde (Mallin a. a. O. p. XLI f.).

16) Mattei a. a. O. p. XL. Perciò ne' teatrini la musica ordinariamente è più verisimile, perchè l'arie son lunghe [die Texte der Arien], e ci sono tanti finali, che sono specie di duetti, terzetti e quartetti di molte strofe, e non son costretti i maestri di replicar tante volte le stesse parole. Bisognerebbe dunque andar pian piano introducendo questo sistema ancora nel gran teatro.

17) Nic. Logroſcino, geb. um 1700, geſt. 1763, galt als der eigentliche Erfinder der komiſchen Oper, le dieu du genre bouffon, wie ihn Laborde (Essai III p. 198) nennt, bis Piccini ihn verdrängte.

Digitized by Google

ein Hauptmotiv zu Grunde legte, welches er in einem fortlaufenden Satz durchführte. Piccini[18] gab ihm die Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit, indem er jede Scene als einen besonderen Satz behandelte, und so eine reiche Abwechslung und wirkungsvolle Steigerung hervorbrachte. Durch diese Erweiterung und Ausbildung der Formen der dramatischen Gesangsmusik[19], welche aus einer Wiederbelebung des ihnen zu Grunde liegenden Princips hervorgegangen war und deshalb eine freie Fortentwickelung möglich machte, war der Bann der erstarrten Formel der Opera seria gebrochen. Es war nun die Aufgabe auch für diese die in der Opera buffa errungene Freiheit zu gewinnen, was dort erreicht war auf einem anderen und höheren Gebiet selbständig zur Anwendung zu bringen, es dadurch von den Zufälligkeiten zu befreien, mit welchen es durch den äußeren Entwickelungsgang der komischen Oper behaftet war, und auf eine höhere Stufe zu erheben, von wo aus eine veredelnde Wirkung auf die Opera buffa nicht ausbleiben konnte. Wir werden später sehen, auf welchem Wege und inwieweit dies erreicht wurde.

Allerdings mußten manche schon berührte Mängel, die aus äußeren Verhältnissen hervorgegangen zunächst die Texte betrafen, auch die Musik berühren. Je mehr dieselbe sich den charakteristischen Ausdruck der dramatischen Situation ange-

---

18) Chöre wurden in der Opera buffa fast gar nicht angewandt, und wo es etwa geschah, traten sie nicht bedeutend hervor; manche Ensemblesätze wurden aber in ähnlicher Weise behandelt wie die Chöre der Opera seria.

19) Piccinis Cecchina oder La buona figliuola (S. 169) hatte zuerst im Jahr 1761 in Rom, dann auf allen italiänischen Bühnen einen solchen Erfolg gehabt, daß sie, ähnlich wie die Serva padrona für das Intermezzo, den Zeitpunkt bezeichnen kann, wo die Opera buffa als eine bestimmte Kunstgattung anerkannt ist.

Digitized by Google

legen ſein ließ, um ſo mehr mußte ſie durch karikirte Charaktere und poſſenhafte Situationen ebenfalls heruntergezogen werden. In der That bildete ſich auch namentlich für die eigentlichen Buffopartien eine Gewohnheit komiſcher Effecte aus, die zum Theil einer niedrigen Sphäre angehörten. Dahin iſt z. B. der lange Zeit übliche Spaß zu rechnen, alle möglichen Naturlaute nachzuahmen, das raſche Sprechen und manches Andere, das nur allmählich verwiſcht oder veredelt iſt. Hier war nun die ſtrenge Schulung der Opera seria, von welcher die Opera buffa ausging und ſich nur ſchrittweiſe entfernte, von heilſamem Einfluß, indem ſie verhinderte, daß man nicht um der komiſchen Charakteriſtik einſeitig zu genügen, alle Form aufgab und eine vollſtändige Willkühr eintreten ließ. Erſcheint doch bei der Betrachtung jener älteren komiſchen Opern für einen heutigen Beobachter die Geſetzmäßigkeit ihrer Formen auffallender als die Freiheit in der Handhabung derſelben, welche erſt im Zuſammenhang der Ausbildung der Oper überhaupt klar hervortritt. Sodann wirkte auch die einſeitige Richtung, welche die Opera seria auf die Geſangskunſt genommen hatte, inſofern günſtig ein, daß auch für die komiſche Oper als oberſter Grundſatz, der ſich von ſelbſt verſtand, feſtgehalten wurde, daß in der Muſik und vor Allem im Geſang das Weſen der Oper beruhe, und von der naturgemäßen Geſtaltung dieſer Elemente die Wirkung derſelben ausgehen müſſe. Vergegenwärtigt man ſich endlich den Standpunkt der Componiſten, deren Bildung auf muſikaliſcher Schule und Tüchtigkeit beruhte, und den angebornen Sinn der Italiäner für formale Schönheit, ſo wird es begreiflich daß die Opera buffa trotz mancher Auswüchſe doch zu einem muſikaliſchen Kunſtwerk erwuchs[20], das durch

20) Außer Logroſcini, Galuppi, Piccini ſind von den S. 244 ge-

geniale Erfindung, geistreiche und geschmackvolle Ausführung die ältere Schwester übertraf, und sie auch in der Neigung des Publicums weit überflügelte[21].

Die freiere Ausbildung kam auch der Instrumentalpartie zu Gute[22]. Da die Sänger in der Opera buffa nicht so absolut herrschten, war es gestattet der Instrumentalmusik einen

---

nannten Componisten hier besonders zu nennen Pietro Guglielmi (1727—1804), Pasq. Anfossi (1736—1797), Giov. Paisiello (1741—1816), Domen. Cimarosa (1754—1801); obgleich die Mehrzahl der dramatischen Componisten sich auch in der Opera buffa versucht hat.

21) Arteaga, nachdem er auseinandergesetzt hat, daß die komische Oper dem Dichter, Componisten und Darsteller freieren Spielraum giebt, weil sie größere Mannigfaltigkeit von Charakteren darbietet, weil diese dem wirklichen Leben entnommen und leichter auszuführen sind, weil deshalb auch ein größerer Reichthum an musikalischen Motiven sich bietet und die Natürlichkeit der Darstellung dem Sänger verwehrt, sich in virtuosenmäßigen Künsteleien zu verlieren, fährt fort (a. a. O. c. 15 III p. 138 ff. Th. II S. 409 f.): E questa è la cagione per cui la musica delle opere buffe è, generalmente parlando, in migliore stato in Italia che la musica seria, e perchè per un motivo di quest' ultimo genere che si senta composta con qualche novità e caratterizato a dovere, se ne trovano dieci nella musica buffa. Mossi da tali ragioni vi sono di quelli, che preferiscono ed amano e mostrano di pregiare assai più la commedia musicale che la tragedia. E a dirne il vero — riflettendo ai presocchè incorrigibili abusi dell' opera seria e alla maggiore verità di natura e varietà di espressione che somministra l'opera buffa, concederò volontieri, che non deve tacciarsi di stravaganza o di cattivo gusto chiunque sopra di quella a questa dasse la preferenza.

22) Burney Reise I S. 229: „Auch Piccini wird beschuldigt daß er die Instrumente so übermäßig beschäftigt, daß kein Notenschreiber in Italien eine von seinen Opern abschreiben lassen will, ohne sich eine Zechine mehr bezahlen zu lassen, als er für jedes anderen Componisten Opern bekömmt. Allein bei den komischen Opern muß er gewöhnlich für schlechte Stimmen schreiben und müssen die Instrumente also die beste Wirkung thun; und freilich kommt in dergleichen Dramen soviel Zank und Lärm

Digitized by Google

ſelbſtändigen Antheil an der Charakteriſtik zu gewähren, und die Natur der darzuſtellenden Situationen machte es oft wünſchenswerth das Orcheſter ſogar in den Vordergrund zu ſtellen z. B. bei dem häufig vorkommenden parlando, wo den Inſtrumenten der Ausdruck der Grundſtimmung zugewieſen wird, während die Singſtimme in freierer Bewegung die individuelle Charakteriſtik übernimmt. Bei ſolcher Verwendung mußte nicht allein das Orcheſter reicher, mannigfaltiger ausgebildet, ſondern allmählich zu einer Selbſtändigkeit entwickelt werden, welche es fähig machte, der raſchen Beweglichkeit der handelnden Perſonen zu folgen und zugleich die feſte Grundlage für die bunte Mannigfaltigkeit zu bilden, ohne welche eine künſtleriſche Einheit nicht möglich iſt.

Die überlieferte Form der Ouverture in drei Sätzen blieb ebenfalls nicht mehr die maßgebende, obgleich man dieſelbe auch hier anwendete; daneben ſchrieb man auch zweitheilige Symphonien, und ſehr häufig diente ein Allegroſatz, der dann etwas weiter ausgeführt war, als Inſtrumentaleinleitung.

18.

Die komiſche Oper, welche Mozart für das Theater in München zum Carneval 1775 — zwei Jahr nach dem Lucio Silla — componirte, war La finta giardiniera. Der Text, welchen Anfoſſi bereits componirt hatte[1], gehört zu den elen-

vor, daß man ſie nothwendig durch die Inſtrumente kräftig ausdrücken muß." Heutzutage erſcheint eine ſolche überladene Partitur freilich unbeſchreiblich dürftig.

1) Anfoſſi hatte in Rom mit ſeiner Incognita perseguitata im Jahr 1773 außerordentliches Glück gemacht und wurde von Piccinis Gegnern dieſem gegenüber in einer Weiſe begünſtigt, daß deſſen Oper im Jahr 1774 ausgepfiffen wurde, während Anfoſſis Finta giardiniera den größten Bei-

Digitized by Google

deſten die es giebt[2]. Die Handlung iſt unverſtändig und verworren, die handelnden Perſonen faſt ſämmtlich Karikaturen[3]; es iſt nur darauf angelegt eine Anzahl Situationen herbeizuführen, bei denen gelacht werden kann.

Die Marcheſe Violante Oneſti iſt von ihrem Geliebten Conte Belfiore in einem Anfall von Eiferſucht verwundet worden und da er ſie getödtet zu haben glaubt, flieht er. Verkleidet macht ſie ſich mit einem treuen Diener Roberto auf ihn zu ſuchen; beide treten als Gärtner bei Don Anchiſe, Podeſta von Lagonero, in Dienſte, ſie unter dem Namen Sandrina, er als Nardo. Der Podeſta verliebt ſich

---

fall fand. — Bei Fétis wird übrigens auch unter Piccinis Opern eine Finta giardiniera angeführt.

2) Sonnleithner, der für ſeinen Aufſatz über dieſe Oper (Cäcilia XXV S. 65 ff.) den italiäniſchen Text nicht benutzen, daher auch den Gang der Handlung nicht überall richtig errathen konnte, hat ſpäter das für die Aufführung der Anfoſſiſchen Oper in Wien 1775 gedruckte Buch erhalten und es mir gütigſt mitgetheilt.

3) Das Perſonenverzeichniß lautet:

Don *Anchise* Podestà di Lagonero, amante di Sandrina.	Tenore
La Marchese *Violante Onesti*, amante del Contino Belfiore, creduta morta, sotto nome di *Sandrina* in abito da giardiniera.	Soprano
Il Contino *Belfiore*, primo amante di Violante ed ora di Arminda.	Tenore
Arminda, gentildonna Milanese, prima amante del Cav. Ramiro ed ora promessa sposa al Contino Belfiore.	Soprano
Il Cavaliere *Ramiro*, amante di Arminda dalla stessa abbandonato.	Soprano
Serpetta, Cameriera del Podestà inamorata del medesimo.	Soprano
Roberto, Servo di Violante, che si finge suo cugino sotto nome di *Nardo* in abito di giardiniero, amante di Serpetta, da lei non corrisposto.	Basso

Digitized by Google

in die ſchöne Gärtnerin und vernachläſſigt die Zofe Serpetta, welcher er früher den Hof gemacht hat, und um deren Gunſt ſich nun Nardo vergeblich bemüht; die beiden fremden Eindringlinge ſind ihr gleich verhaßt. Bei Don Anchiſe hält ſich als Gaſt Ramiro auf, früher ein begünſtigter Liebhaber Arminda's, einer Nichte von Don Anchiſe, welche ihn aber verabſchiedet hat um ſich mit Belfiore zu verloben.

Beim Beginn der Oper ſind die Bewohner von Lagonero in voller Thätigkeit den Garten zum Empfang der Verlobten, deren Ankunft man erwartet, zu ſchmücken; die verſchiedenen Gefühle der Einzelnen, ihre Sympathien und Antipathien ſprechen ſich dabei aus. Nachdem Ramiro dem Podeſta geſtanden daß eine unglückliche Liebe ihn quäle verläßt er ihn; dieſer heißt Nardo und Serpetta ſich entfernen um mit Sandrina allein zu bleiben und ihr eine Liebeserklärung zu machen, welcher ſie auszuweichen ſucht, indeß Serpetta ſie immer von Neuem ſtört; dies giebt zu einer komiſchen Arie des Podeſta Veranlaſſung. Darauf erklärt Sandrina dem Nardo, ſie wolle um den Bewerbungen des Podeſta zu entgehen dieſen Ort verlaſſen und beklagt ſich über die Untreue der Männer, Ramiro der dazukommt beklagt ſich über die Untreue der Frauen, und Nardo über die Hartherzigkeit Serpettas. — Arminda, die ſo eben angelangt iſt, läßt den Podeſta und Serpetta ihre Launen empfinden, als Conte Belfiore eintritt, ſie als Braut begrüßt und ſich wie ein affectirter eitler Geck beträgt, während ſie ihm auseinanderſetzt, daß ſie heftig und launiſch ſei und ihn mißhandeln werde, was er wohl zufrieden iſt, und dem Podeſta eine närriſche Rede hält von ſeinem Adel, ſeinem Reichthum, ſeiner Schönheit, ſeinen Eroberungen und ſeiner Liebe zu Arminda. Nachdem dann Serpetta und Nardo ſich gezankt, ſehen wir Sandrina im Garten beſchäftigt. Arminda, welche ſie dort findet, er-

Digitized by Google

zählt ihr daß ſie den Conte Belfiore heirathen werde: vor Schreck wird Sandrina ohnmächtig. Arminda ruft Belfiore zu Hülfe und überläßt ihm die bewußtloſe Sandrina um ihr Riechfläſchchen zu holen; als ſie zurückkommt, tritt grade Ramiro dazu, die vier Liebenden erkennen einander und gerathen in die äußerſte Beſtürzung, über welche der herbeikommende Podeſta vergebens Aufſchluß verlangt, indem alle abgehen und ihn allein laſſen. Ehe er ſich von ſeiner Verwunderung erholt, erzählt ihm Serpetta um ihn eiferſüchtig zu machen, daß ſie Belfiore mit Sandrina in zärtlicher Unterhaltung geſehen habe und er zieht ſich zurück um ſie zu beobachten. Belfiore ſucht Sandrina das Geſtändniß zu entlocken daß ſie Violante ſei, ſie läugnet es anfangs, dann vergißt ſie ſich und macht ihm wegen ſeiner Untreue Vorwürfe. Als er ihr darauf reuevoll zu Füßen fällt, kommt Arminda mit Ramiro dazu, alle ſtürzen herbei, überhäufen ihn und Sandrina mit Vorwürfen und in der allgemeinen Verwirrung ſchließt der Act.

Der zweite Act beginnt damit daß Ramiro Arminda wegen ihrer Untreue Vorwürfe macht, und dieſe Belfiore wegen der ſeinigen; dann treibt Serpetta mit Nardo ihren Spott. Sandrina, welche gegen ihren Willen Belfiore noch liebt, wird von ihm im Garten überraſcht, vergißt ſich und überhäuft ihn mit Vorwürfen; als er darauf voll Reue fleht, daß ſie ihm ihre Liebe wieder ſchenken möge, beſinnt ſie ſich und erklärt ihm, ſie habe Violante gekannt, deren Gefühle ſie ihm geäußert habe. Ganz verwirrt macht er ihr zärtliche Entſchuldigungen und will ihr die Hand küſſen, erfaßt aber die des Podeſta, der lauſchend herangeſchlichen iſt, und geht beſtürzt ab. Dieſer macht nun Sandrina erſt Vorwürfe, darauf eine förmliche Liebeserklärung, der ſie mit Mühe auszuweichen ſucht. Ramiro kommt mit einem Brief, in welchem Belfiore

Digitized by Google

als Mörder der Marcheſe Oneſti angezeigt wird und fordert den Podeſta als obrigkeitliche Perſon auf Unterſuchung anzuſtellen; zum großen Verdruß Armindas erklärt dieſer die Hochzeit für aufgeſchoben; Ramiro ſchöpft für ſich neue Hoffnung. Der Podeſta nimmt nun Belfiore ins Verhör, der trotz der Einflüſterungen Armindas und Serpettas ſich in ſeinen Ausſagen verwirrt und den äußerſten Verdacht auf ſich zieht; da erſcheint Sandrina und erklärt, ſie ſei die Marcheſe Violante, die nur verwundet aber nicht getödtet worden ſei. Man glaubt ihr nicht und verhöhnt ſie, und als ſie mit Belfiore allein iſt und dieſer entzückt ihr von Neuem ſeine Liebe erklären will, ſagt ſie ihm, ſie ſei nicht Violante, ſondern habe im Vertrauen auf ihre Aehnlichkeit mit ihr ſich für ſie ausgegeben um ihn zu retten. Er bleibt allein, ganz verwirrt und beſtürzt verliert er die Beſinnung und fängt an wirklich zu deliriren, kommt aber doch noch wieder zu ſich. Dem Podeſta und Ramiro berichtet darauf Serpetta, daß Sandrina entflohen ſei, verräth aber, als jene fortgeeilt ſind um ſie aufzuſuchen, vor dem lauſchenden Nardo, daß Arminda ſie an einen einſamen verborgenen Platz im nahen Walde habe bringen laſſen, um zu verhindern, daß ſie ihre Hochzeit mit Belfiore ſtöre. — Hier ſehen wir dann Sandrina, im Finſtern allein gelaſſen, in Noth und Verzweiflung. Hinter einander kommen darauf Belfiore von Nardo geführt und der Podeſta um Sandrina zu ſuchen, Arminda und Serpetta um ſich zu überzeugen daß ſie dort hingebracht iſt; im Dunkeln geräth der Podeſta an Arminda, Belfiore an Serpetta, beide in der Meinung mit Sandrina zu reden, welche Nardo der ſich ihr nähert mit Freuden erkennt — da kommt Ramiro, der Alles aufbietet Belfiore die Hand Armindas zu entreißen, mit Fackeln. Als die Geſellſchaft ſich erkennt, iſt anfangs große Verlegenheit, dann bricht alles in Schelten und Vorwürfe aus; Sandrina

Digitized by Google

iſt darüber wie Belfiore vom Verſtand gekommen, beide bilden ſich erſt ein Hirten zu ſein und ſingen zwiſchen dem allgemeinen Lärm verliebte Paſtorale, dann glaubt ſie Meduſa, er Hercules zu ſein, zuletzt wollen ſie vor Vergnügen tanzen, während die Anderen vor Zorn und Erſtaunen außer ſich ſind.

Im dritten Act wird Nardo wiederum von Serpetta verſpottet, dann bedrängen ihn Belfiore und Sandrina, welche in ihrem Wahnſinn ihn zum Gegenſtand leidenſchaftlicher Liebe machen, und denen er mit Mühe durch Liſt entflieht. Der Podeſta hat hierauf von Serpetta zu leiden, die er abweiſt, von Arminda, welche mit Belfiore vermählt ſein will und von Ramiro, der Armindas Hand verlangt, worauf ſie ihm von Neuem erklärt, daß ſie ihn verabſcheue. — Im Garten ſind Belfiore und Sandrina eingeſchlafen und erwachen unter den Tönen einer ſanften Muſik von ihrem Wahnſinn geheilt; ſie erkennen ſich und nach einigem Widerſtreben giebt ſie ſeinen erneueten Liebesanträgen Gehör. Auf dieſe Nachricht entſchließen ſich Arminda dem Ramiro und Serpetta dem Nardo ihre Hand zu reichen und nur der Podeſta bleibt allein zurück.

Es koſtet Mühe dieſer ungeſchickt an einander gehängten Reihe von Scenen zu folgen, aus denen keine zuſammenhängende Handlung zu Stande kommt, und wenn man dazu nimmt, daß die einzelnen Figuren ohne Charakter ſind, der Dialog ohne Witz und Geiſt, und ſehr ſelten eine Situation eigentlich komiſch iſt, ſo wird man dieſen Text als einen ſprechenden Beleg für die allgemeine Klage anſehen, daß in den komiſchen Opern weder eine verſtändige Handlung noch ein unterhaltender Text zu finden ſei, ſondern alles meiſt auf untergeordnete Spaßmacherei hinauslaufe. Der Componiſt mußte Viel leiſten, der einen ſolchen Text über Waſſer halten wollte.

Digitized by Google

Von Mozarts Originalpartitur ſind nur noch der zweite und dritte Act vorhanden, der erſte iſt verloren[4]. Nun iſt dieſe Oper aber ſpäter deutſch bearbeitet worden; der deutſche Text iſt in der Originalpartitur von Leop. Mozart untergelegt, der auch hie und da der Declamation wegen kleine Veränderungen in den Noten vorgenommen hat[5]. Daß Wolfgang dieſer Bearbeitung aber nicht fremd geblieben war erkennt man daraus, daß auf beſonderen Blättern die begleiteten Recitative, welche in der deutſchen Oper beibehalten wurden, von ſeiner Hand umgeſchrieben beiliegen[6]. Wann dieſe Bearbeitung vorgenommen und wer der Ueberſetzer iſt habe ich nicht mit Sicherheit herausbringen können. Sie wurde in dieſer Geſtalt unter dem Titel Das verſtellte Gärtnermädchen im Jahr 1789 in Frankfurt aufgeführt, wie man richtig angiebt[7]. Daß aber die Bearbeitung damals erſt vorgenommen worden ſei, wäre ſchon deshalb ſehr unwahrſcheinlich, weil Mozart in der Zeit ſchwerlich eine Jugendarbeit ohne erhebliche Veränderungen auf die Bühne gebracht

4) André Verz. 36. Es ſind zwei Bände von zuſammen 326 Seiten. Eine Abſchrift der italiäniſchen Partitur iſt nicht bekannt, daher ſind die Recitative des erſten Acts nicht mehr vorhanden.

5) Davon zu unterſcheiden ſind manche Kürzungen ſowohl in den Recitativen als in einigen Arien (n. 13. 17. 19. 25), welche zum Behuf der erſten Aufführung in München gemacht und durch derbe Röthelſtriche und Verklebungen bezeichnet ſind, für welche auch der Dialog einer Scene in abgekürzter Form von Mozart neu componirt iſt. In die deutſche Bearbeitung ſind die abgekürzten Arien aufgenommen, eine Arie aber (n. 20), welcher mit Röthel „bleibt aus" beigeſchrieben iſt, iſt dort nicht weggelaſſen.

6) Die deutſchen Stichwörter — denn an die Stelle des Seccorecitativs trat geſprochener Dialog — ſind von einer dritten Hand eingetragen.

7) Im Theaterkalender auf das Jahr 1790 S. 93 iſt unter den vom November 1788 bis dahin 1789 in Frankfurt neu einſtudirten Stücken aufgeführt Das verſtellte Gärtner-Mädchen, Oper aus dem Italiäniſchen, Muſik von Mozart.

Digitized by Google

gebrauchte, auch bei den übrigen Nummern ſind mehrfach Blasinſtrumente zuſammengeſtellt, namentlich die Clarinetten häufig gebraucht, wie es Mozart damals ſo wenig als Andere zu thun pflegten. Hier fragt es ſich nun, ob eine von Mozart ſpäter vorgenommene Umarbeitung vorliegt, oder der Verſuch eines Anderen Mozarts Muſik durch reichere Inſtrumentation aufzuhelfen[14]. Gegen die erſtere Annahme ſpricht, daß in Mozarts eigenhändigem ſehr ſorgfältigem Cataloge ſeiner Arbeiten von 1784 – 1791 dieſe Bearbeitung nicht erwähnt iſt, und noch mehr die Beſchaffenheit derſelben. Die Erweiterung der Inſtrumentation iſt nicht ohne Geſchick und inſofern mit einer gewiſſen Freiheit gemacht, als den zugeſetzten Blasinſtrumenten hie und da ſelbſtändige Motive und Figuren gegeben worden ſind, welche zu dem urſprünglich Gegebenen hinzuerfunden ſind; allein dieſe ſind nicht nur im Ganzen unbedeutend, ſondern es iſt ſorgfältig darauf geachtet, daß die urſprüngliche Inſtrumentation nirgends weſentlich dabei verändert werde. Es iſt aber nicht denkbar, daß Mozart bei der Ueberarbeitung eines eigenen Werks ſich nicht einmal die Freiheit genommen haben ſollte, mit welcher er bei der Inſtrumentation Händelſcher Oratorien verfuhr, um das was er früher geſchrieben hatte ängſtlich zu reſpectiren; es iſt ebenſo unwahrſcheinlich daß er, wenn er die Inſtrumentation völlig umarbeitete, nicht das ganze Werk wieder

14) Wenn Jemand vermuthen möchte, jene oben erwähnten Abſchriften ſeien im erſten Act unvollſtändig, ſo wird das dadurch widerlegt, daß ſie in den beiden letzten Acten mit der Originalpartitur übereinſtimmen, man alſo auch für den erſten Act daſſelbe vorauszuſetzen berechtigt iſt. Für die Finales ließe ſich etwa annehmen, daß die Blasinſtrumente auf Beiblättern geſchrieben geweſen und dieſe dann verloren gegangen wären — was nicht ſelten geſchehen iſt — allein dies würde doch keine Anwendung auf andere Nummern leiden, wo ſogar mehrere Syſteme unbeſchrieben geblieben ſind.

Digitized by Google

vorgenommen und einer durchgreifenden Reform, namentlich durch Kürzung, unterzogen haben sollte, da wir wissen, daß er in späteren Jahren eine strenge Selbstkritik übte[15].

Wenn man sich vergegenwärtigt, was über das Verhältniß der Opera buffa zur Opera seria im Allgemeinen gesagt worden ist, wie schon in der ersten komischen Oper Mozarts sein Talent für Alles das, worauf es bei dieser hauptsächlich ankam, so entschieden sich ausspricht, endlich daß zwischen der letzten Opera seria und der Finta giardiniera mehrere Jahre liegen, welche in dieser Zeit der Entwickelung von keiner geringen Bedeutung sind, so wird man nicht überrascht sein, wenn diese Oper nicht allein in der Sicherheit der formalen Behandlung sondern durch Originalität und Kraft der Erfindung, durch lebendige Charakteristik einen unvergleichlich höheren Rang einnimmt als die bisher betrachteten.

Von den sieben handelnden Personen, welche alle mit sicherer Hand in festen Umrissen gezeichnet sind und jede ihre Individualität treu bewahren, sind nicht alle komische Charaktere[16].

Die Partie des Ramiro, welche für einen Castraten geschrieben ist und schon dadurch auf die Opera seria hinweist, hat einen durchaus ernsten Charakter: es ist der gefühlvolle, leidenschaftlich aber unglücklich Liebende, der nur dadurch ko-

---

15) Es wäre sehr zu wünschen daß durch weitere Nachforschungen z. B. in Theaterarchiven womöglich das vollständige Material ermittelt würde um diese Fragen zu sicherer Entscheidung zu bringen.

16) Es ist leider nicht gelungen, trotz der sorgfältigen Nachforschungen, welche Kapellmeister Lachner und Professor Maier im Theaterarchiv wie in der königl. Bibliothek angestellt haben, über die Aufführung in München etwas Näheres zu ermitteln, namentlich auch nicht die Besetzung der Rollen in Erfahrung zu bringen, da nicht einmal ein Textbuch aus damaliger Zeit aufzutreiben war.

Digitized by Google

miſch wird, daß er trotz der ſchlechten Behandlung, welche ihm von Arminda widerfährt, unermüdlich in ſeiner Neigung bleibt, immer von Neuem zürnt und hofft. Von dieſem Contraſt, welcher in der Situation liegt, iſt in die muſikaliſche Charakteriſtik nichts aufgenommen. Am beſtimmteſten iſt ſein Charakter in den beiden Arien n. 18. 25 ausgeſprochen. Die erſte iſt eine Cavatine, welche auf eine einfach ſchöne Weiſe das Gefühl der hoffenden treuen Liebe ausdrückt, voll Innigkeit und wahrer Empfindung; die zweite eine leidenſchaftlich bewegte Arie, in welcher der Unwille über die treuloſe Geliebte ſich ausſpricht, zwar ſehr unruhig und bewegt, — was durch die lebhaft accentuirte Declamation wie durch die raſch wechſelnde, zum Theil in frappanten Uebergängen fortſchreitende Harmonie ausgedrückt wird — aber doch mit einer Mäßigung des Pathos, welche auf der richtigen Erwägung beruht, daß in einem ſolchen Charakter auch die Leidenſchaft nicht ſo gewaltſam auflodert, daß ſie Alles um ſich her verzehrt. Am ruhigſten gehalten iſt Ramiros erſte Arie (n. 2), in welcher er die Betrachtung anſtellt, daß ein von einer unglücklichen Liebe kaum Geheilter ſich vor neuer Verlockung zurückzieht; er hat die treuloſe Geliebte noch nicht wiedergeſehen, deren Anblick ihn nachher über dem Verlangen ſie zu beſitzen Alles vergeſſen macht. So iſt in dieſen Arien eine durchaus folgerichtig geſteigerte Entwickelung eines beſtimmten Charakters gegeben. Ohne Zweifel gab die Eigenthümlichkeit des Sängers zu der individuellen Geſtaltung der vom Dichter gelieferten Grundzüge beſtimmende Veranlaſſung; allein darin bewährt ſich eben der Künſtler, wenn er Bedingungen der Art zu Geſetzen macht, nach welchen mit innerer Nothwendigkeit ein in ſich einiges Kunſtwerk ſich entwickelt. Aus jenen äußeren Umſtänden geht es auch hervor, daß die Arien des Ramiro der alten Form am nächſten ſtehen und

Digitized by Google

durch Paſſagen am meiſten für den Sänger ſorgen. Beſonders gilt dies von der erſten Arie, die im ganzen Zuſchnitt an die Bravurarie erinnert, der auch die langen Ritornelle nicht fehlen; doch ſieht man auch in den übrigen wohl die Anlage eines breitgehaltenen erſten Theils, der nach einem Mittelſatz wiederholt wird. Aber nicht allein iſt dieſe Wiederholung keine ſtricte — es treten dabei vielmehr manche Modificationen ein —, ſondern dieſer Haupttheil iſt in ſeinen einzelnen Beſtandtheilen reicher, freier und organiſcher gegliedert; beſonders aber iſt der Abſchnitt, welcher den eigentlichen Mittelſatz vertritt, nicht mehr als ein Fremdartiges, abſolut Contraſtirendes angefügt, ſondern obgleich er einen beſtimmt ausgeſprochenen Gegenſatz bildet, ordnet er ſich als ein zum Ganzen gehöriger Theil demſelben ein. Das feine Gefühl und die Kunſt, mit welcher er eingeführt, dann in einer Weiſe behandelt wird, welche darauf hinweiſt, daß er den völligen Abſchluß nicht zu geben ſondern nur vorzubereiten beſtimmt iſt, endlich wieder ins Hauptthema zurückleitet, verläugnen ſich in keiner Arie dieſer Oper völlig, und hierin iſt ein Fortſchritt gegen die früheren unverkennbar, in denen eine gewiſſe Unbeholfenheit, welche den Zwang der überlieferten Form nicht zu überwinden weiß, grade in dieſer Hinſicht wahrzunehmen iſt.

Dem Ramiro ſteht wie der Anlage des Textbuches ſo auch der muſikaliſchen Ausbildung nach Arminda am nächſten[17]. Sie iſt als ein ſtolzes, hochfahrendes, leidenſchaftliches Mädchen, die indem ſie den treuen Liebhaber empörend

17) Siccome l'amore è il regno delle donne, ſagt der Impreſario bei Arteaga (riv. del teatro c. 15 III p. 147. Th. II S. 416), e l'anima del teatro così v' avvisarete di fare, che il primo uomo sia innamorato della prima donna e il secondo della seconda.

Digitized by Google

mißhandelt und einem anderen nachläuft, dem ſie die Treuloſigkeit, welche ſie ſelbſt begeht, aufs heftigſte vorwirft, nicht komiſch, kaum lächerlich, ſondern widerwärtig wird. Die muſikaliſche Charakteriſtik hat in die erſte Arie (n. 7) hauptſächlich dadurch ein komiſches Element gebracht, daß ſie die Heftigkeit als Haſtigkeit auffaßt; allerdings wird die adliche Dame dadurch der Soubrette näher gebracht, allein der Text ſtellt ſie gradezu gemein dar und hat es dem Componiſten dadurch unmöglich gemacht, dem eingebildeten Stolz des vornehmen Fräuleins die komiſche Seite abzugewinnen[18]. Die zweite Arie (n. 13), in welcher ſie dem Contino mit der Rache für ſeine Untreue droht, iſt durchaus pathetiſch gehalten, und zwar iſt in der Muſik, während die Ausdrücke des Textes faſt roh ſind, ein karikirter Ausdruck des Pathetiſchen, der an Parodie ſtreift, wie auch die Form und Behandlung der Arie der Weiſe der Opera seria nahe ſteht, ſo daß bei angemeſſenem Vortrag dieſe Arie allerdings damals eine komiſche Wirkung machen konnte, während heute mehr das Altmodiſche hervortritt. Daß dieſe Partie von aller Bravur frei geblieben

18) Der Text lautet:

Si promette facilmente
dagl' amanti d'oggidì;
e la semplice zitella
se lo crede poverella
e si fida a dir di sì;
io però non fò così.
Patti chiari e patti schietti,
pria di dirvi sì o nò.
Voi sarete l'idol mio,
il mio ben, la mia speranza;
ma se mai, com' è l'usanza,
mi mancaste, m'ingannaste,
io le mani adoprerò.

Digitized by Google

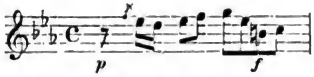
iſt, die man nach dem Zuſchnitt dieſer Arien erwarten möchte, war wohl in der Eigenthümlichkeit der Sängerin begründet, an welche überhaupt keine beſonderen Anſprüche weder hinſichtlich des Umfangs noch der Ausbildung der Stimme gemacht werden, und die wohl ohne Zweifel eine Seconda donna war.

Eigenthümlich iſt die Rolle der Sandrina. Komiſch iſt ſie weder urſprünglich noch wird ſie es durch die Situationen. Sie iſt eine unglücklich Liebende, von tiefem und feinem Gefühl, gekränkt und betrogen, durch widrige Schickſale zur Verſtellung gezwungen; die Verlegenheiten, in welche ſie durch die Verkleidung geräth, ſind ebenfalls nicht lächerlich, ſondern peinlich, und nehmen Theilnahme und Mitleid in Anſpruch. Man liebte es damals, in die Opera buffa Perſonen und Situationen einzuführen, welche an ſich geeignet waren ein tragiſches Intereſſe zu erregen, ohne daß man darum beſorgt war, dieſe verſchiedenartigen Elemente mit einander in Einklang zu bringen [19]. So tritt die Hauptſcene der Sandrina am Ende des zweiten Acts vollſtändig aus dem eigentlichen Bereich der Opera buffa heraus. Sie iſt im öden finſtern Wald allein zurückgelaſſen und weiß ſich in ihrer Noth keinen Rath; ihr Rufen um Hülfe,

19) Arteaga läßt den Impreſario zum Dichter der komiſchen Oper ſagen (riv. del teatro 15 III p. 143. Th. II S. 412 f.): Non vorrei che il dramma fosse intieramente serio, perchè vi vorebbono troppe spese, nè tampoco buffo del tutto, perchè si confonderebbe colle opere dozzinali. Vorrei che fosse di mezzo carattere (lo che in sostanza vuol dire, che non abbia alcuno), che facesse piangere e ridere allo stesso tempo, che il giocoso entrasse in una lega, che mai non ha avuta col patetico, che ad un' aria appassionata tenesse dietro una di trambusto, e che aprisse campo di sua abilità alla virtuosa Pelosini, che spicca nel tenero, e virtuoso Guaccharelli, che sostiene la parte di buffo per eccellenza.

Digitized by Google

ihre Angſt und Verzweiflung ſpricht ſie in einer Arie (n. 21) aus, welche aus einem einzigen in unruhiger Bewegung forteilenden Satz (Allegro agitato) beſteht. Eine charakteriſtiſche Violinfigur



deren unruhiger Charakter durch eine Begleitung in ſynkopirten Noten und das durch die Bäſſe und Blasinſtrumente hervorgehobene forte des vorletzten Viertels ſtark bezeichnet iſt, geht durch die ganze Arie in wechſelnden Modulationen hindurch; die Singſtimme wirft einzelne rhythmiſch ſcharf betonte Ausrufe dazwiſchen, einigemal ermannt ſie ſich zu einer ſcharf accentuirten melodiſchen Phraſe, die dann die unruhige Begleitung des Orcheſters für einen Augenblick zurückdrängt, bis dieſe ihr Treiben wieder beginnt. Das treffliche Muſikſtück iſt der wahrſte Ausdruck der athemloſen Angſt eines zarten furchtſamen Mädchens — keiner Heroin —, das ſich einer unbeſtimmten Gefahr gegenüber hülflos allein gelaſſen ſieht. Die Arie geht unmittelbar über in ein ausdrucksvolles begleitetes Recitativ, in welchem Sandrina ruhiger geworden ſich umſieht und ihrer verlaſſenen Lage ſich vergewiſſert. An dieſes ſchließt ſich unmittelbar die Cavatine (n. 22) an:

Ah dal pianto, dal singhiozzo
respirar io posso appena,
non ho voce, non ho lena,
l'alma in sen mancando và.

Es iſt keine leichte Aufgabe, nachdem dieſelbe Situation und Gemüthsſtimmung ſchon ſo lange feſtgehalten iſt, ihr nun noch einen neuen und geſteigerten Ausdruck zu geben, und ſie iſt bewundernswürdig gelöſt. Es iſt wiederum ein faſt ohne Unterbrechung raſtlos fortlaufendes Allegro agitato (⁶/₈). Die Singſtimme bewegt ſich dem Texte gemäß faſt immer in

Digitized by Google

abgebrochenen, durch Pauſen getrennten Noten, und erhebt ſich ſelten in einem gehaltenen Ton, in einer melodiöſen Phraſe zu einer größeren Kraftanſtrengung. Das Orcheſter unterhält eine fortgehende Bewegung; anfangs tritt die erſte Geige mit einer eigenthümlichen zarten Figur hervor, nachher übernehmen eine Oboe und ein Fagott, die unter ſich und mit der Singſtimme in Wechſelgeſpräch treten, die Hauptrolle, während die begleitenden Figuren einen bewegteren Charakter annehmen. Das Ganze iſt ein einziger ruhig fortgeſponnener Faden; nichts Fremdes kommt hinein, alles iſt aus einem Grundgedanken wie von ſelbſt hervorgequollen, liebliche Melodien, reich wechſelnde Harmonie, über das Ganze ein unnachahmlicher Zauber von Schönheit und Anmuth ausgegoſſen. Wenn in der vorhergehenden Arie die Kraft der aufgeregten Leidenſchaft ihren Ausdruck fand, ſo hier die Reſignation; bewundernswürdig aber iſt die Einheit beider, es ſind die Aeußerungen einer und derſelben Natur, die nicht groß und ſtark, ſondern zart und liebenswürdig, fein und edel iſt. Mit richtigem Tact hat Mozart, indem er die Leidenſchaft treu und wahr wiedergab, aber in ihrem Ausdruck mäßigte, der Sandrina den Charakter gegeben, welchen ſie als die Heldin einer komiſchen Oper in dieſer Umgebung bewahren mußte, wenn das Ganze Einheit im Ton und Charakter erhalten ſollte. Und wiederum hat er ihr die Würde und feine Anmuth auch da gewahrt, wo die Situation ſie als die Gärtnerin erſcheinen läßt, in welche ſie ſich verkleidet hat. Den Mittelpunkt bildet gewiſſermaßen die Cavatine (n. 11), in welcher Sandrina, allein, ſich ſelbſt überlaſſen, das Schickſal ihrer unglücklichen Liebe beklagt:

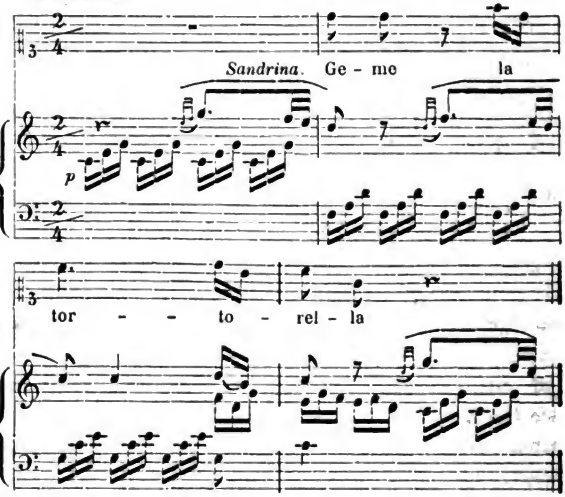
Geme la tortorella
lungi dalla compagna,

Digitized by Google

del suo destin si lagna
e par, che in sua favella
vogli destar pietà.
Io son la tortorella u. ſ. w.

Es iſt der einfache Ausdruck eines innigen, weichen Gefühls, das ſchmerzlich verwundet iſt, aber weder im Schmerz ſich ganz verliert, noch die Kraft beſitzt ihm ſich zu entreißen, durch die zarteſte weibliche Anmuth verſchönt; grade dies drückt die Muſik aus, oder richtiger dieſen Charakter hat die Muſik geſchaffen[20]. Man kann daher begreifen, daß ſie, wo

20) Sonnleithner hat nicht verſäumt auf den artigen Einfall hinzuweiſen, daß die Singſtimme nicht mit dem Anfang des Themas eintritt, ſondern hinterher, wie aufgeweckt aus ihrem Nachſinnen:



Niſſen führt (Anhang S. 74) aus einem mir unbekannten Bericht über dieſe Oper an: „Vorzüglich lieblich iſt die Romanze aus C-dur mit obli-

ſie das Gärtnermädchen ſpielen muß, auch dies mit gefälliger Heiterkeit thut, ohne zu der eigentlichen Soubrette herabzuſinken. Von dieſer Art iſt die Arie n. 4, in welcher ſie gegen Ramiro, der über die Treuloſigkeit der Frauen klagt, dieſe gegen die Männer in Schutz nimmt. Sie iſt in der Form eines Rondo mit einer lebhaften Coda (6/8), munter und graziös, ohne ſich eben ſehr auszuzeichnen. Charakteriſtiſcher iſt die Arie (n. 16), in welcher ſie den Podeſta, welcher ihr Vorwürfe macht und mit ihr ſchmollt, durch Schmeicheleien zu begütigen ſucht ohne ihm gradezu die Unwahrheit zu ſagen, daß ſie ihn liebe; hier entfaltet ſie eine gewiſſe Koketterie und trägt wiederum ihren Kummer über ſeine Vorwürfe etwas ſtark auf, ſo daß dieſe Arie ſich dem Buffocharakter nähert; allein auch hier macht ſich jene mäßigende Feinheit und Anmuth geltend, welche dieſe Partie von der der Serpetta weſentlich unterſcheidet[21].

Beide Seiten, die komiſche und pathetiſche, ſind gemiſcht im Contino Belfiore. Durch den Mordverſuch an Violante erſcheint er als ein leidenſchaftlicher Menſch; daß er in ſeiner Neigung zwiſchen Arminda und Violante ſchwankt macht ihn auch nicht zu einer komiſchen Perſon, und in der That drückt

gater Flöte, die auch hie und da zu einem beliebten Volksliedchen geworden iſt." Es kann kaum eine andere Nummer dieſer Oper gemeint ſein, allein leider iſt in beiden Partituren keine Flöte dabei; auch eignet ſich dieſe Cavatine, ſo anmuthig ſie iſt, doch kaum zum Volksliedchen.

21) Die Partie iſt auf eine Darſtellerin berechnet, welche nicht nur durch ein zierliches Aeußere und gewandtes Spiel gefallen, ſondern auch als Sängerin etwas leiſten konnte; ſie geht wiederholt bis , und wenn auch eigentliche Bravurpaſſagen nicht vorkommen, ſo iſt ſie doch keineswegs ohne alle Coloratur, die aber den oben bezeichneten Grundcharakter nicht beeinträchtigt.

Digitized by Google

er seine Neigung so aus, daß man sie für aufrichtig halten muß. So ist die Arie (n. 6), in welcher er seine hingebende Bewunderung der Schönheit Armindas ausspricht, nicht allein einfach und innig, sondern männlich und man möchte sagen vornehm gehalten. Und die Arie (n. 15), in welcher er der Sandrina, die er als Violante wiedererkannt hatte, seine Liebe ausspricht, ist außerordentlich schön im Ausdruck eines innigen Gefühls. Daß sie zum Schluß in den Buffocharakter übergeht ist hier durch die Situation gerechtfertigt. In seiner Verzückung hat er nicht bemerkt daß Sandrina bei Seite gegangen und der Podesta an ihre Stelle getreten ist; als er nun nach Sandrinas Hand faßt um sie zu küssen, ergreift er die Hand des Podesta: seine Verwirrung und sein Aerger mußte sich komisch äußern und so schließt denn die zärtlich begonnene Arie mit einem Allegro im echten Buffocharakter. Auch die Situationen, in denen er sich zwischen den beiden Geliebten, zwischen den eifersüchtigen Liebhabern und der Sandrina gegenüber befindet, die sich bald als Violante zu erkennen giebt bald wieder verläugnet, sind komisch und werfen ihren Reflex auf ihn zurück. Allein wenn er anfangs als ein eitler, adelsstolzer Geck auftritt, so ist dieser Charakterzug nicht nur von keiner Bedeutung für die Handlung, sondern er ist störend und tritt daher auch später nie wieder hervor. Er hat Veranlassung gegeben zu einer großen Arie im Buffocharakter (n. 8), in welcher Belfiore seinen Ahnenkram mit gleicher Wuth und Redseligkeit auspackt, die Mozart sehr ergötzlich ausgeführt hat; aber weil sie nur wie ein prahlender Lappen aufgesetzt ist, um dem Sänger oder dem Publicum gefällig zu sein, ist es eine Buffoarie wie andere, ohne den lebendigen Charakter einer bestimmten Individualität. Noch unglücklicher ist der Einfall, den Contino und nachher gar auch Sandrina im Wahnsinn irre reden zu

Digitized by Google

laſſen. Der Unſinn den ſie ſchwatzen, der Contraſt ihres Benehmens zu ihrer Lage könnte vielleicht, wenn es mit mehr Geſchick und Feinheit behandelt wäre in der Weiſe lächerlich werden, wie das analoge Benehmen eines Betrunkenen; allein die Vorſtellung von dem entſetzlichen Unglück des Wahnſinnigen läßt ja die Wirkung des Lächerlichen gar nicht eintreten. Dazu kommt nun daß der Wahnſinn durch Muſik nur darſtellbar iſt inſofern er das Mitgefühl in Anſpruch nimmt; das Widerſinnige aber, das auf den Verſtand wirkt und zum Lachen reizt, iſt muſikaliſch nicht wiederzugeben, und nur in ſeltenen Fällen wird es möglich ſein durch die Muſik eine analoge Wirkung hervorzubringen. So wenn im zweiten Finale Sandrina und Belfiore, umgeben von erbitterten Feinden, ſich plötzlich einbilden arkadiſche Schäfer zu ſein und Schäferlieder ſingen, ſo iſt es dadurch daß ſich eine beſtimmte Form für das Paſtorale ausgebildet hatte möglich geworden, indem man dieſe anwandte, einen Contraſt gegen die übrige Muſik hervorzubringen, der die Vorſtellung des Verrückten wenn auch nicht hervorrief, ſo doch unterſtützte[22]. Allein wenn ſie nachher mythologiſchen Unſinn ſchwatzen: Io son Medusa orribile! Io son Alcide intrepido! ſo hat die Muſik dafür keinen charakteriſtiſchen Ausdruck mehr. Bezeichnend iſt für dieſe Betrachtung das Terzett (n. 24). Belfiore, der ſich für Mercur und Nardo für Venus hält, überhäuft ihn mit Zärtlichkeiten, Sandrina, die in ihm ihren Geliebten ſieht, ſetzt ihm ebenſo zu. Um ihnen zu entgehen deutet Nardo — hier fängt das Terzett an — gen Himmel und erzählt ihnen mit zuneh-

22) Mozart hat daher hier das paſtorale Weſen durch Rhythmus, Inſtrumentation u. ſ. w. ſo ſcharf als möglich charakteriſirt, und da wo Belfiore die Cither des Orpheus zu hören glaubt, auch dieſe durch das Pizzicato nachgeahmt.

Digitized by Google

mender Lebhaftigkeit wie Sonne und Mond ſich zanken, die Sterne in Liebesabenteuer gerathen und alle mit einander Streit anfangen; als er die beiden Verrückten mit aller Aufmerkſamkeit in die Höhe gaffen ſieht, macht er ſich davon; ſie ſetzen ihre Beobachtungen fort, ſprechen ihren lebhaften Antheil an dem eingebildeten Kampf aus und gehen ſo endlich ab. Das Terzett iſt munter, lebhaft und hat lebendig dargeſtellt gewiß einen ſehr komiſchen Eindruck gemacht, wenn man ſich über die Rohheit hinwegſetzte, die in dem Verſpotten der Unglücklichen liegt, wobei auch Nardo ganz aus ſeinem Charakter heraustritt. Aber liegt hier etwa die komiſche Wirkung in dem Umſtande, in welchen der Dichter ſie hat hineinlegen wollen? Gewiß nicht. Wenn Nardo irgend eine andere Geſchichte erzählte, und dadurch ihre Aufmerkſamkeit feſſelte und von ſich ablenkte, wenn die beiden, nachdem er ihnen entkommen, lebhaft aneinander geriethen, ſo würde die Wirkung dieſelbe ſein, die nur auf der Lebendigkeit und Laune beruht, mit welcher der Componiſt die Grundzüge der Situation dargeſtellt hat, wodurch er den Unſinn überhören macht, den der Dichter die Leute ſchwatzen läßt. Hier war nun doch eine Situation gegeben, welche der Componiſt umſchaffen konnte; dagegen war dies unmöglich in der Scene, in welcher Belfiore vor unſern Augen den Verſtand verliert (n. 19). Dies geſchieht in einem begleiteten Recitativ. Anfangs, wo widerſtrebende Gefühle auszudrücken ſind, welche ihn beſtürmen, iſt die Muſik ganz am Platz; ſpäter, wo er glaubt todt und im Elyſium zu ſein, iſt Mozart nichts übrig geblieben als ſich den Einzelnheiten ſeiner Phantaſien anzuſchließen, denen faſt durchgängig eine unheimlich murmelnde Figur der zweiten Violine als Grundlage dient. Daß er trotzdem daraus einen muſikaliſch zuſammenhängenden, abgerundeten Satz geſchaffen hat, werden ihm nicht Viele nachthun; aber der ſpe-

Digitized by Google

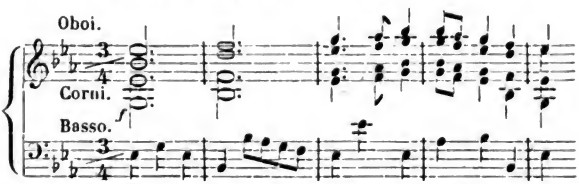
ciſiſche Ausdruck dieſer Irrereden iſt er nicht, kann es nicht ſein, und es ließe ſich eine Situation und Textworte erdenken, für welche die Muſik ein ebenſo paſſender Ausdruck wäre[23]. Einen ſtarken Contraſt dazu macht dann die Arie, in welcher er, wieder zur Beſinnung gekommen, ſeine Freude ausſpricht, daß er noch lebe. Sie iſt im Tempo di Menuetto[24], lebhaft, von einem ſinnlich aufgeregten Charakter, recht wie Tanzmuſik, und macht nach dem was vorangegangen iſt, gewiß keinen komiſchen Eindruck, obgleich die zu Grunde liegende Auffaſſung pſychologiſch wohl begründet ſein mag.

Ein echter Buffo iſt der Podeſta, ſtolz, verliebt, wichtig thuend mit ſeiner Amtswürde, leicht aufgeregt, leicht in Verlegenheit geſetzt, dabei im Grunde gutmüthig, der echte Typus eines komiſchen Alten; daß man dieſe Rolle einem Tenor und nicht einem Baß gab, hatte vielleicht ſeinen Grund in Bühnenverhältniſſen, obgleich dieſe Verwendung des Tenors

---

23) Bei der deutſchen Bearbeitung ſollte dieſer Satz ausfallen. Mozart hat das Recitativ bis hieher auf einem beſonderen Blatt deutſch umgeſchrieben, und in der Partitur noch dazu geſetzt: „bis hieher. ‖ bleibt aus und folgt die Arie.“ Indeß iſt die Ueberſetzung darunter geſetzt und ſo iſt denn die ganze Stelle in die deutſche Partitur und den Klavierauszug mit übergegangen.

24) Daß die erſten Tacte derſelben



ſowohl an das Menuett-Trio der D-dur Symphonie (n. 5), als an ein Paar Takte im erſten Allegro der Es-dur Symphonie erinnern, hat Sonnleithner nicht unbemerkt gelaſſen.

Digitized by Google

damals allerdings nicht ungewöhnlich war[25]. Seine musikalische Ausstattung ist ebenfalls die eines Buffo in hergebrachter Weise. Die erste Arie (n. 3) der deutschen Bearbeitung ist ein zu Gunsten des Sängers eingelegtes beliebtes Stück, in welcher die Wirkungen verschiedener Instrumente geschildert werden, die dann wie gerufen im Orchester sich hören lassen und eine concertirende Begleitung bilden. Das ist geschickt und angemessen gemacht, das Ganze munter und artig, und gewiß hat die Arie, als die Hauptefferte frisch und beliebt waren, großen Beifall gefunden, obgleich sie mit der Situation so wenig als mit dem Charakter des Podesta etwas zu schaffen hat[26]. Die beiden anderen Arien (n. 17. 25) sind ganz in der Weise der Buffoarien gehalten, lebhaft, rasch gespro-

---

25) Arteaga (riv. d. teatro c. 15 III p. 147. Th. II S. 415) läßt seinen Impresario sagen: Al tenore darete un carattere sostenuto di padre, di vecchio, di geloso, di mercante Olandese o di qual più vi aggradi. Se colui che fa la parte del padre ha quindici o vent' anni meno del figliuolo poco mi cale.

26) Im italiänischen Text steht hier eine Arie, welche der Podesta an Sandrina richtet:

Dentro nel petto io sento
amore, tenerezza,
respiro sol per te.
Che gioja, che contento,
manco per allegrezza,
più bel piacer non v'è.
Ma, o dio, che all' improviso
si cangia il mio diletto,
comincio a dubitar.
Ascolta due paroli:
non curi tant' affetto?
mi fai gia lacrimar!
Perchè si gran fracasso,
tant' ira, tanto sdegno?

Digitized by Google

chen, die prätendirte Würde und Zorn, Aerger, Verlegenheit immer mit einander im Streit.

Auch die Diener ſind nach hergebrachter Weiſe komiſche Perſonen. Serpetta, die Zofe, iſt im Gegenſatz zu Sandrina nicht ſehr fein gehalten; in ihrer Hoffnung auf den Podeſta getäuſcht iſt ſie neidiſch und boshaft gegen Jedermann und namentlich gegen ihren Liebhaber Nardo. Außer einem Liedchen (n. 9), von dem jeder von ihnen einen Vers ſingt, und das ſehr zierlich und hübſch iſt, hat ſie zwei Arien zu ſingen (n. 10. 20) von entſchieden ſoubrettenartigem Charakter, munter und gefällig, auch nicht ohne Anmuth, doch haben ſie nicht die geiſtreiche Feinheit, welche ſpäter Mozart den Soubretten zu geben wußte[27].

Nardo iſt vom Dichter nicht gut angelegt. Als treuer anhänglicher Diener der Violante zeigt er Gemüth, wozu die Rolle eines einfältigen Liebhabers, der ſich von Serpetta mißhandeln läßt und ihr doch immer wieder nachläuft, nicht recht paſſen will. Von ſeinen Arien hat die erſte (n. 5) einen gemüthlich-komiſchen Anſtrich, ohne ſich eben auszuzeichnen; die Anfangsworte a forza di martelli il ferro si riduce haben die Begleitungsfigur hervorgerufen, welche in ihrer

---

Tu voi ch' io vada a spasso
per farmi disperar.
Ah senti . . . aspetta, aspetta,
mia cara, non partir.

Daß Mozart dieſe componirt hat, beweiſt ein Brief Leop. Mozarts (2. Dec. 1780), in welchem er ſagt, er habe die Arie Dentro il mio petto io sento aus der Opera buffa für Schikaneder ausſchreiben laſſen. Es wurde alſo für die deutſche Bearbeitung wohl eine neue Arie gemacht.

27) Die Sängerin in München ſcheint nicht bedeutend geweſen zu ſein; die erſte Arie iſt mit einigen leichten Paſſagen verſehen; die zweite Arie wurde fortgelaſſen, wie aus einer beigeſchriebenen Bemerkung erhellt.

Digitized by Google

Durchführung der Arie ihren, besonders rhythmisch, eigenthümlichen Charakter giebt. Die zweite (n. 14) ist in Rondoform; dadurch daß er durch Complimente in verschiedenen Sprachen und Manieren Serpettas Gunst zu gewinnen sucht, werden abwechselnde Zwischensätze zu dem Hauptthema gewonnen. Dieses ist recht hübsch, die anderen Späße sind veraltet.

Höher gesteigert ist sowohl die Charakteristik als die musikalische Darstellung überhaupt in den Ensemblesätzen. Gleich die Einleitung[28], obwohl sie was das Ensemble betrifft in leichter Weise behandelt ist, giebt davon einen schönen Beweis. Sandrina, Serpetta, Ramiro, der Podesta und Nardo sind im Garten versammelt um die Gäste zu erwarten und drücken in einem fröhlichen chorartig gehaltenen Satz die festlich-heitere Stimmung aus, welche sich für eine glänzende Hochzeitsfeier schickt und die zugleich im Allgemeinen den Zuhörer in die Stimmung versetzen soll, welche der Opera buffa zu Grunde liegt. Dann sprechen sich die einzelnen Personen aus und zwar, da noch kein Conflict stattgefunden hat, für sich, um jeder seine Sinnesart, seine Situation im Allgemeinen, und damit die Elemente der Handlung anzudeuten, so daß der Satz, der dann wieder alle zum Chor vereinigt, in Wahrheit eine Einleitung zu der ganzen Oper ist. Die Ausführung ist vortrefflich gelungen. Der Chor ist einfach, aber ausdrucksvoll, besonders durch die lebhafte, glänzende und zierliche Begleitung, und hinreichend ausgeführt um die

28) Sie schließt sich unmittelbar an die Ouverture an, so daß sie namentlich in dem lebhaft bewegten Chor den sonst üblichen dritten Satz derselben vertritt, aber durch ihre Anlage und Ausführung schon zur vollkommenen Selbständigkeit entwickelt ist. Die Ouverture selbst besteht aus einem Allegro molto, das den Motiven wie ihrer Ausführung nach freilich noch knapp gehalten, aber recht frisch und heiter seinem Ausdruck nach ist, und aus einem Andante grazioso, das eher etwas gedehnt ist.

Digitized by Google

feſtliche Stimmung auszuſprechen und hervorzurufen. Die Soli der einzelnen Perſonen gehen in demſelben Tempo ununterbrochen fort. Es kam darauf an jede beſtimmt zu individualiſiren, ohne daß der Satz in unzuſammenhängende, einander widerſtrebende Elemente zerfiele; das Temperament gab die in dem Chor beſtimmt ausgedrückte Stimmung ab, welche die Grundlage für die einzelnen Erſcheinungen bildet und ihre Darſtellung bedingt. Und hier tritt die Eigenſchaft, welche Mozart als dramatiſchen Componiſten groß macht, daß er ſtets ein Ganzes ſchafft, ſchon unverkennbar hervor. Er vermag es, den Charakter eines Individuums wie einer Situation ſo tief in ihrem Grunde zu erfaſſen daß alle einzelnen Aeußerungen und Erſcheinungen derſelben mit einer inneren Nothwendigkeit aus demſelben hervorgehen und durch die Natur deſſelben bedingt erſcheinen; er hat zugleich ein ſo lebhaftes Gefühl, eine ſo reiche Productionskraft für die Mannigfaltigkeit der einzelnen Züge, in welchen die Individualität zu Tage tritt, daß es ihm nie an dem Ausdruck fehlt der für den gegebenen Moment der bezeichnende iſt. Indem beides ſich vereinigt und durchdringt, wird das wahrhaft Charakteriſtiſche hervorgebracht, welches die reichſte Fülle des Einzelnen als ſich gegenſeitig bedingend, aus einem Grunde nach nothwendigen Geſetzen erwachſen und daher als wahrhaft lebendig darſtellt. Es iſt nichts weſentlich Verſchiedenes, ſondern vielmehr daſſelbe nach einer anderen Richtung gewendet, wenn man ſagt, er habe ein ſo lebhaftes Gefühl für das Schöne beſeſſen, daß er was er immer darſtellte, dieſes zum Schönen zu erheben verſtanden habe. Denn das Maaß, auf dem die Harmonie beruhet, welche, man ſehe nun auf das Verhältniß der Formen zu einander oder der Form zum Inhalt, das Weſen der Schönheit ausmacht, iſt nicht ein einſeitig beſchränkendes, willkührlich beengendes, ſondern es iſt

Digitized by Google

eben jenes von innen heraus mit Nothwendigkeit bildende Geſetz. Setzen wir hinzu, daß Mozarts künſtleriſche Natur eine ſo durchaus muſikaliſche war, daß er nur mit den Organen der Muſik auffaßte, nur den Geſetzen derſelben gemäß ſchuf und bildete[29]: ſo ſind damit die Grundzüge des wahren Künſtlers im höchſten Sinne gegeben. Und dieſe ſind auch in der leichten Compoſition, von der wir hier ausgingen, nicht zu verkennen. Der ſchwärmeriſche Ramiro, der verliebte Podeſta, die auch in ihrer Trauer anmuthige Sandrina, der gutmüthige Nardo, die aufgeregt lauernde Serpetta ſind jeder vortrefflich charakteriſirt, ohne daß die Einheit des Tons verletzt wird[30]; die Expoſition, welche durch den Text gegeben wird, iſt für die muſikaliſche Darſtellung aufs beſtimmteſte dargelegt.

Die ſpäteren Enſemblesätze greifen unmittelbar in die Handlung ein. Das ſchon erwähnte Terzett (n. 24) — das übrigens, weil die drei Stimmen nicht zuſammengehen, kein

29) Sehr charakteriſtiſch iſt der von Rochlitz (A. M. Z. 1 S. 147) berichtete Zug: „Wenn Mozart etwa mit ſeiner Frau durch ſchöne Gegenden reiſte, ſah er aufmerkſam und ſtumm in die ihn umgebende Welt hinaus; ſein gewöhnlich mehr in ſich gezogenes und düſteres als munteres und freies Geſicht heiterte ſich nach und nach auf, und endlich fing er an zu ſingen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach: Wenn ich das Thema auf dem Papier hätte! Und wenn ſie ihm etwa ſagte, daß das wohl zu machen ſei, ſo fuhr er fort: Ja mit der Ausführung — verſteht ſich! Es iſt ein albern Ding, daß wir unſere Arbeiten auf der Stube ausbrecken müſſen!“ So regt die Natur unmittelbar den Maler zur maleriſchen, den Dichter zur poetiſchen, den Muſiker zur muſikaliſchen Production an. Es iſt bekannt, wie anregend der Aufenthalt in freier Natur auf Beethoven wirkte.

30) Es iſt beachtenswerth, wie in der Begleitung, nachdem ſie verſchiedene neue Motive gebracht hat, welche die einzelnen Perſonen charakteriſiren, die Motive des erſten Chors in harmoniſcher Umgeſtaltung wieder hineinſpielen und die Wiederaufnahme des Chors vorbereiten.

Digitized by Google

eigentliches Terzett, ſondern vielmehr eine Arie mit unmittelbar anſchließendem Duett, eine komiſche Scene iſt — iſt lebhaft und munter und entſpricht dem allgemeinen Charakter der Situation ſehr gut, da die individuelle Charakteriſtik, wie wir bereits ſahen, durch muſikaliſche Mittel nicht wiederzugeben iſt. Bedeutender in jeder Hinſicht iſt das Duett (n. 27) zwiſchen Sandrina und Belfiore am Schluß des dritten Acts. Beide erwachen im Garten aus einem erquickenden Schlummer von ihrem Wahnſinn geheilt; Belfiore ſucht ſich Sandrina zu nähern, die ſich nun als Violante zu erkennen giebt, ſeine Liebeserklärungen verſchmäht, ihn an Arminda verweiſt und erklärt ſie werde den Podeſta heirathen. Allein, obgleich ſie ſeine Betheuerungen zurückweiſt, ihn gehen heißt, ſelbſt gehen will, ſo können doch beide ſich zur Trennung nicht entſchließen, ſie kehren mehrmals wieder um, und ſinken einander zuletzt unwillführlich in die Arme und vergeſſen Alles im Gefühl der neubelebten Neigung. Wie wenig auch der Dichter gethan hat dieſe Situation fein und geiſtreich auszuführen, ſo hat der Componiſt doch ein vortreffliches Charakterſtück daraus zu machen gewußt. Es iſt eine ausgeführte Scene, die mit einem langen begleiteten Recitativ beginnt, welches in ein effectvolles ausgeführtes Adagio übergeht, in welchem Liebesbetheurungen und Vorwürfe ausgetauſcht werden. In einem Andantino (3/8) von leichterer Bewegung, wird das abwechſelnde ſich Entfernen und Nähern höchſt anmuthig ausgeſprochen[31], bis zuletzt im Allegro die Freude der wieder Vereinigten lebhaft ausſtrömt in einer Weiſe, die auch den Sängern Gelegenheit giebt ſich zu zeigen. Bewundernswür-

31) Sehr artig ſind zu den Worten *Cont.* Lei mi chiama? *Sandr.* Signor nò. — Lei ritorna? *Cont.* Oibò, oibò! in den Zwiſchenſpielen die ſehnſüchtig rufenden Oboen angebracht.

Digitized by Google

dig iſt die Haltung des Ganzen, wie der innige und wahre Ausdruck des Gefühls durch die Furchtſamkeit des Contino und die Koketterie der Sandrina eine Temperatur erhält, die der Darſtellung den Charakter der Opera buffa giebt, ſo daß weder die komiſchen Motive karikirt und unnatürlich erſcheinen, noch das Pathetiſche in voller Stärke wirkt, ſondern beide Momente aufs glücklichſte verſchmolzen ſind. Daß die völlige Entwickelung der Handlung dann nicht in einem Finale vor ſich geht, ſondern im recitativiſchen Dialog möglich raſch abgethan und die Oper mit einem kurzen, lebhaften chorartigen Enſembleſatz (n. 28) abgeſchloſſen wird, mag wohl den Hauptſängern zu Liebe geſchehen ſein, denen die Wirkung des großen Duetts nicht geſchwächt werden ſollte[32].

Die beiden Finales (n. 12 und 22), welche den erſten und zweiten Act beſchließen ſind Meiſterſtücke. Sie ſind gewiſſermaßen die Probe für die Anlage der einzelnen Charaktere, welche hier, wo ſie nebeneinander ſich bewegend, auf einander wirkend dargeſtellt werden, in ihrer Eigenthümlichkeit ſich als lebensfähig bewähren müſſen. Auch hier iſt am meiſten nicht die Lebhaftigkeit mit welcher die Handlung muſikaliſch fortſchreitet, oder der treffende Ausdruck des Einzelnen zu bewundern, ſondern die Fähigkeit die Situation in einer Weiſe aufzufaſſen, daß das Einzelne unbeſchadet der freien Entfaltung lebendiger Individualität ſich dem Ganzen unterordnet. Die Geſetze, nach welchen ein muſikaliſches Kunſtwerk gebildet wird, erfordern es, daß bald einzelne bedeutende Momente der Handlung oder der Perſonen durch beſtimmt hervortretende Motive charakteriſirt, bald der Grundton der

32) Ueberhaupt wurde der dritte Act gewöhnlich kurz, und häufig auch nachläſſig behandelt, weil das Publicum, wenn das Ballet zu Ende war, meiſtens für den letzten Act der Oper kein lebhaftes Intereſſe mehr hatte.

Digitized by Google

gesammten Situation in ein Motiv zusammengefaßt werde, das zum leitenden Faden dient, selbst verschiedener Modificationen fähig und zugleich geeignet ist, für mannigfache Motive den Ausgangspunkt zu bilden. Die Durchführung und Verarbeitung der einzelnen Elemente, ihre Combination zu einem zusammenhängenden Ganzen ist die Aufgabe des Musikers; die größte Schwierigkeit besteht darin, daß die Gesetze der musikalischen Composition und der dramatischen Charakteristik unbewußt zusammenwirken müssen, so daß das musikalische Kunstwerk nicht allein indem, sondern eben dadurch daß es musikalisch vollendet ist, der wahrste Ausdruck der dramatischen Handlung wird. Die wesentlichste Bedingung um dieses zu erreichen ist, die technische Meisterschaft vorausgesetzt, auch hier die Fähigkeit das Ganze aufzufassen und die einzelnen Momente als solche, die das Ganze bilden. Wenn ein Ganzes entstehen soll, so muß jeder Einzelne von seiner absoluten Selbständigkeit etwas opfern, sich dem Ganzen unterordnen, ohne darum sich selbst aufzugeben: so auch im Kunstwerk. Der Meister bewährt sich in der Tiefe mit welcher er das Ganze erfaßt, in der Feinheit mit welcher er die Ansprüche des Einzelnen auf Selbständigkeit abmißt, in der Kraft und Wahrheit mit welcher er seinen Gestalten Leben verleiht. In allen diesen Beziehungen bewährt sich hier schon Mozarts Genie. Wo wenige Personen auftreten, wo sie mehr neben einander gestellt sind, ist die Charakteristik der einzelnen schärfer, mehr im Detail ausgeführt; je verwickelter die Handlung, je complicirter die Beziehungen der Personen zu einander werden, um so mehr ist auch die musikalische Behandlung gewissermaßen gruppenweise, und die Kunst Mozarts in der Anordnung, daß man wie durch einen architektonischen Aufriß fortwährend über das Verhältniß der Einzelnen orientirt ist, tritt glänzend hervor. Es ist ebenso bewun-

Digitized by Google

dernswürdig, wie sprechend die einzelnen Motive, als wie vielfacher Nuancirung sie fähig sind, so daß man überrascht wird, wie dasselbe schon mehrfach gebrauchte Motiv in einer neuen Combination wiederum so wirksam erscheint, als sei es hier erst an seinem wahren Platz. Dazu kommt endlich die Geschicklichkeit zu spannen und zu steigern durch das richtige Verhältniß, in welches die größeren Glieder zum Ganzen gesetzt werden. Die Vereinigung größerer Mittel sowohl als die durch das concentrirte Interesse der Handlung gesteigerte geistige Bedeutung dieser Sätze verlangte natürlich auch eine großartigere künstlerische Darstellung. Den ersten Platz nimmt dabei die Behandlung der Singstimmen ein. Hier zeigt sich nun eine völlige Meisterschaft auch in den vielstimmigen Sätzen; die einzelnen Stimmen bewegen sich frei, selbständig und charakteristisch; wo sie harmonisch zusammengehen, wo sie in Gruppen einander gegenüberstehen, ist mit feinem Tact angeordnet, und die verschiedenartigen Mittel der Kunst den polyphonen Gesang zu beleben sind mit Gewandtheit und mit richtiger Einsicht in das Wesen dieser Kunstgattung angewendet.

Die Formen der Opera buffa sind mit Sicherheit und Freiheit behandelt; es ist schon berührt, daß die verschiedenen Formen der Arie, wie sie sich in der Opera buffa entwickelt haben, auch hier angewendet sind. Auch die Weise der Darstellung und Charakteristik wie sie sich auf diesem Gebiet ausgebildet hat ist, wie das nicht anders zu erwarten stand, hier in allen wesentlichen Zügen beibehalten. Es ist ganz begreiflich bei einem jungen Menschen, der noch wenig Gelegenheit gehabt hatte, selbständig das Leben kennen zu lernen, daß besonders für das eigentlich Komische mehr die hergebrachte Weise mit Geschick gehandhabt als in origineller Weise ausgebildet erscheint. Die Anwendung des parlando während

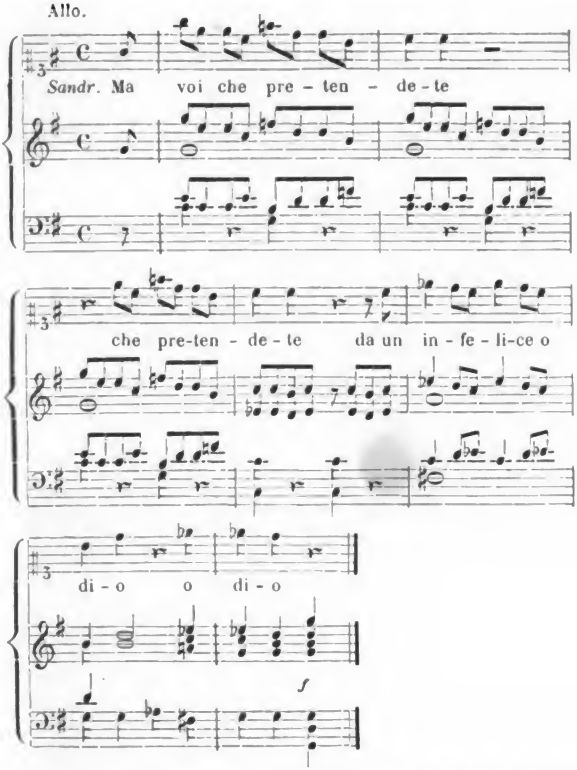
Digitized by Google

das Orcheſter ein Motiv durchführt, das Wiederholen einer kurzen Phraſe in immer zunehmender Steigerung, die komiſchen Effecte durch raſches Sprechen, plötzliches Abbrechen, ſtarke Contraſte nebeneinander geſtellter ſehr verſchiedener Motive u. dgl. m. ſind die allgemein angewandten Mittel. Ohne zu läugnen, daß ſich manche einzelne Züge von eigenthümlicher Erfindung beobachten laſſen, ſo zeigt ſich doch Mozarts künſtleriſche Eigenthümlichkeit hauptſächlich darin, daß er die komiſchen Figuren nicht zu völligen Karikaturen macht, ſondern die einzelnen Züge ſoweit mäßigt, daß ſie weder häßlich noch unwahr ſind, ohne darum aufzuhören komiſch zu ſein. Dieſe Kraft Mozarts Alles zu veredeln zeigt ſich freilich noch auffallender überall da, wo Gefühl, eine ernſtere Seelenſtimmung, oder Anmuth und Grazie darzuſtellen iſt; dann erhebt er ſeine Charaktere regelmäßig in eine höhere Sphäre als in welche der Dichter ſie verwieſen hat. Indem er die Zufälligkeiten abſtreift, welche in dem unzureichenden Können des Dichters begründet waren, faßt er den Kern der Situation oder der Perſon auf, und bildet aus dieſem den Bedingungen der geſammten Handlung gemäß kraft ſeiner überlegenen künſtleriſchen Natur die Vorſtellung einer beſtimmt ausgeprägten Individualität in ihren einzelnen Zügen aus.

Die Kraft der Erfindung, welche ſich hierin zeigt, bewährt ſich noch augenfälliger in den Einzelnheiten der muſikaliſchen Geſtaltung. Bei den früheren Opern war es überwiegend die Geſchicklichkeit in der Handhabung der überlieferten Form, neben welcher einzelne Züge eigenthümlicher Erfindung hervorragten, die große Anerkennung verdiente; hier, wo der jugendliche Meiſter ſich durch die Form nicht in gleicher Weiſe beſchränkt fühlte, macht ſich ſeine Erfindung in der bedeutendſten Weiſe geltend. Auch wer mit der Vor-

Digitized by Google

ſtellung, welche er ſich aus den ſpäteren reifen Werken Mozarts gebildet hat, an dieſe Oper herantritt, wird überraſcht durch den Reichthum ſchöner und charakteriſtiſcher Melodien, mit welchen daſſelbe ausgeſtattet iſt. Und zwar unterſcheiden ſich dieſelben in Bau und Charakter weſentlich von den Melodien ſeiner früheren ernſten Opern. Sie ſind meiſtens nicht ſo breit in der Anlage, aber durch die Gliederung der einzelnen Elemente, ſowohl dem rhythmiſchen als dem melodiöſen Verhältniß nach, zu einer geſchloſſenen Melodie in einer Weiſe abgerundet, wie es dort ſelten der Fall iſt. Nicht anders verhält es ſich mit den verſchiedenen Melodien, welche zu einem größeren Ganzen gehören; ſie ſind nicht bloß geſchickt zuſammengeſtellt, ſondern innerlich als zuſammengehörige miteinander verbunden und ineinander gearbeitet. Dies ſetzt voraus, daß ſie — wenigſtens der Mehrzahl nach — in dem Sinne Motive ſind, daß ſie einer Ausbildung nach verſchiedener Richtung fähig ſind, theils um durch mannigfache Modificirung den verſchiedenſten Nuancen des Ausdrucks zu entſprechen, theils der Verarbeitung und der Verſchmelzung mit anderen Elementen zu einem gegliederten Ganzen fähig zu ſein. Dieſe Fruchtbarkeit der Motive tritt natürlich da am meiſten hervor, wo mit der Verwickelung der Handlung auch die Beziehungen der muſikaliſchen Elemente zu einander lebhafter und complicirter werden; und es iſt bewundernswürdig, wie Mozart hier ſchon die Motive in ihrer anfänglichen Geſtaltung charakteriſtiſch und zugleich der mannigfachſten Ausbildung fähig zu erfinden vermag. Als Beiſpiel führe ich ein Motiv aus dem vorletzten Allegro des erſten Finale (S. 90 Kl. A.) an



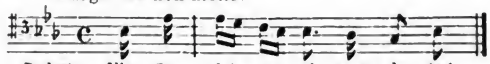
welches einen Jeden an ein faſt gleiches aus dem erſten Finale des Figaro erinnern wird. Vergleicht man aber was an beiden Orten aus dem einfachen Motiv gemacht iſt, ſo wird man wohl ſehen, daß darin die eigentlich erfinderiſche Kraft ſich zeigt, nicht in der Combination der Noten zu dem Motiv. Auch hier iſt der Wechſel in der harmoniſchen Behandlung,

Digitized by Google

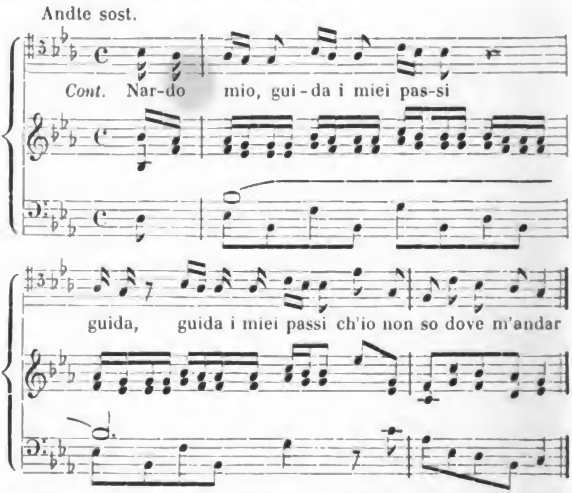
in der Verbindung mit anderen Motiven, in der Steigerung durch Imitation mehrerer Stimmen sehr schön und läßt nichts zu wünschen übrig[33]. Endlich darf man den Melodien dieser Oper mit allem Recht nachrühmen daß sie, wie die ganze geistige Auffassung, durch Adel und Feinheit hoch über dem Gewöhnlichen sich erheben, die Anmuth und Frische,

---

33) Aehnliche Anklänge kommen auch sonst wohl vor, z. B. im ersten Finale (S. 84 Kl. A.):



oder im zweiten Finale (S. 154 Kl. A.):



wo Jedem gleich die verwandten Takte aus dem Figaro einfallen werden; nur ist hier die Aehnlichkeit noch mehr äußerlich und die Anwendung noch abweichender.

Digitized by Google

kurz die Schönheit derſelben iſt ſchon die eigenthümlich Mozartſche.

Auf einem ganz anderen Standpunkt als in der Opera seria ſteht hier auch ſchon die Behandlung des Orcheſters. Es iſt nicht allein in der Hinſicht freier und ſelbſtändiger behandelt, daß die Inſtrumente ihrer Eigenthümlichkeit gemäß hervortreten und daß die Wirkungen der verſchiedenen Klangfarben als ein Mittel der Charakteriſtik fein und geſchickt benutzt ſind[34], ſondern die ganze Stellung des Orcheſters in dem muſikaliſchen Kunſtwerk iſt eine andere geworden. Es übernimmt nicht mehr die Rolle der Begleitung in dem Sinne allein, daß es die Singſtimme trägt und hält und die Lücken ausfüllt, welche nöthig ſind, damit der Sänger ſich erhole; ſondern es nimmt eine ſelbſtändige Stellung ein, welche durch ſeine Beziehung zum Ganzen beſtimmt wird. Wenn es gleich

34) So iſt — um von der komiſchen Arie des Podeſta (n. 3) abzuſehen, deren Wirkung auf dem Contraſt der Klangfarben beruht — z. B. in der Cavatine Sandrinas (n. 22) die Wirkung der Oboe und des Fagotts auf die Individualität der Inſtrumente ſehr ſchön berechnet, beſonders im Gegenſatz gegen die Violinfigur; in der Arie Ramiros (n. 18) iſt das Fagott eigenthümlich angewendet; im erſten Finale (S. 95) tritt ein Oboenſolo höchſt überraſchend ein. Auch die Hörner ſind, oft nur in wenigen Tönen, mit der genaueſten Berechnung ihrer eigenthümlichen Klangfarbe benutzt. Zweimal (n. 13. 26) ſind auch vier Hörner, beidemal in einer Molltonart, bei leidenſchaftlicher Bewegung, angewendet. Auf die Eigenthümlichkeit daß die Bratſchen häufig ſich mit den Blasinſtrumenten vereinigen hat Sonnleithner mit Recht aufmerkſam gemacht, es iſt gewiſſermaßen eine Vorbereitung auf die ſpäter eingeführte Weiſe die Blasinſtrumente als ſelbſtändigen Körper den Saiteninſtrumenten gegenüberzuſtellen, nachdem ſie ſo verſtärkt und zuſammengeſetzt waren, daß ſie für ſich auftreten konnten. Doch iſt dieſe Verwendung der Bratſchen auch ſpäter noch wirkſam befunden worden. Dies ſind einzelne Züge, eine aufmerkſame Betrachtung der Partitur wird zeigen, daß der Charakter der Orcheſterbehandlung ſich, auch wenn man ſie vermehren wollte, dadurch nicht erſchöpfen läßt.

Digitized by Google

in der Natur der Oper begründet ist, daß die Singenden durchgehends die Hauptrolle übernehmen und die Fälle, wo das Orchester vor ihnen in den Vordergrund tritt, nur Ausnahmen sind, so ist doch die Instrumentalpartie auch dann, wenn sie dem Gesang untergeordnet ist, nicht mehr allein des Gesanges wegen da, sondern sie wirkt mit ihm für das Ganze, sie übernimmt es das, was der Gesang allein nicht vollständig darstellen kann, zu ergänzen, im Detail auszuführen; ihre Bethätigung der Art und dem Grade nach wird nicht durch das Bedürfniß des Sängers, sondern durch die Bedingungen eines künstlerischen Ganzen bestimmt. Diese Selbständigkeit des Orchesters dem Gesang gegenüber hat eine ganz veränderte Organisation des Orchesters zur Folge, es muß ebenfalls in seinen einzelnen Elementen selbständig werden, damit jedes an seinem Ort und zu seinem Theil zum Ganzen mitzuwirken im Stande sei. Dazu gehört auch die schon berührte Benutzung der einzelnen Instrumente nach ihrer verschiedenen Klangfarbe — ein äußerliches Moment bei der Behandlung des Orchesters, das sich in der modernen Instrumentation einseitig geltend macht —; allein wichtiger ist die Selbständigkeit der Instrumente in ihrer Theilnahme an der musikalischen Gestaltung und Ausbildung der Sätze, was mit der Bezeichnung guter Stimmführung beiweitem nicht erschöpft ist. Will man sich dies an etwas Einzelnem klar machen, so betrachte man die Behandlung der Bässe. Während sie früher meistens nur als das Substrat der Melodie erscheinen, die eines solchen nicht entbehren mag, oft schwerfällig und ohne Bedeutung für sich, so erscheinen sie hier, ohne ihren Charakter als Grundlage der harmonischen Belebung aufzugeben, in einer selbständigen Bewegung, welche als die Wirkung einer ihnen innewohnenden Lebenskraft erscheint, so daß sie nun nicht mehr die übrige Masse bloß zu tragen sondern in

Digitized by Google

Bewegung zu ſetzen und zu ihrer Geſtaltung den Impuls zu geben vermögen. Und in dieſem Sinn iſt ſelbſtändiges Leben und Bewegen in gegenſeitiger Wechſelwirkung in das geſammte Orcheſter gebracht.

Neben ſo bedeutenden Vorzügen, welche dieſer Oper nicht allein unter den gleichzeitigen einen ausgezeichneten Platz anweiſen, ſondern ihr für alle Zeiten einen bleibenden Werth ſichern, macht ſich aber auch ein Mangel geltend, der theils in der Richtung des Zeitgeſchmacks, theils auch wohl in dem jugendlichen Alter des Componiſten ſeinen Grund hat. Dies iſt die zu große Länge der meiſten Muſikſtücke, und namentlich der Arien; denn in den Enſembleſätzen treibt ſchon die fortſchreitende Handlung zu größerer Gedrängtheit, obgleich auch im zweiten Finale der letzte Satz zu lang gedehnt iſt. Hier verräth ſich theils noch der Einfluß der breiten, gedehnten Formen der Opera seria, theils das Gefallen des Publicums am bloßen Hören der Muſik, ebenſo ſehr aber auch, daß Mozart die ſichere Selbſtkritik noch nicht zu üben verſtand, welche alles Ueberflüſſige, auch wenn es an ſich gelungen iſt, dem Ganzen opfert, und daß er die völlige Reife noch nicht erlangt hatte, welche ſich nicht allein in der Anmuth und Schönheit kund giebt, ſondern namentlich auch darin, daß, ebenſo wie alle Triebe und Kräfte bei dem zur Vollendung zu bringenden Werk in gleichmäßiger Anſtrengung thätig ſind, ſo auch Alles, was nicht zu deſſen Vollendung nothwendig iſt, ganz ausgeſchieden werde.

Es iſt unter dieſen Umſtänden erklärlich, daß die Oper in München, wo ſie von den Künſtlern, für welche ſie geſchrieben war, und in reicher Ausſtattung gegeben wurde, im Jahre 1775, wo der Geſchmack des Publicums noch ganz unter dem traditionellen Einfluß Italiens ſtand, ganz außerordentlich gefiel, da ſie ſelbſt mit den vortrefflichſten gleichzeitigen komi-

Digitized by Google

ſchen Opern verglichen, ein entſchiedenes Uebergewicht behauptet durch Reichthum und Schönheit eigenthümlicher Melodien, gegenüber dem Abhetzen hergebrachter Formeln, durch Feinheit der Charakteriſtik, durch glänzendere Benutzung des Orcheſters und die ſorgfältigere Ausführung des Einzelnen, ſo daß man zu großer Verwunderung alle Arien ſchön, keine als Lückenbüßer behandelt fand. Dagegen läßt es ſich eben ſowohl begreifen, daß ſie in Frankfurt im Jahr 1789, wie uns berichtet wird, gar nicht anſprach[35]. Dazu mochte die ungeſchickte deutſche Bearbeitung, vielleicht auch die Ausführung — denn man hatte dort keine Sänger und Sängerinnen wie in München — das Ihrige beitragen; die Haupt-

35) Niſſen, der dies berichtet, fügt folgendes Urtheil hinzu (S. 289): „Das Stück iſt gewiſſermaßen abgeſchmackt und langweilig und Mozarts Satz iſt faſt immer ſchwer und künſtlich, indem er ſich über die Faſſungskraft gewöhnlicher Dilettanten hinweg zu ſchwingen ſcheint, ſo majeſtätiſch und launig er auch in einzelnen Stellen und ſo voll ſtarker Harmonien auch das Ganze iſt. Dieſe Muſik iſt mehr für den Kenner, der ihre Feinheiten zu entwickeln verſteht, und weniger für den Dilettanten, der ſich bloß von ſeinen natürlichen Gefühlen leiten läßt und bloß nach dem erſten unmittelbaren Eindruck entſcheidet.“ Dies iſt offenbar ein gleichzeitiges Urtheil, das Niſſen nach ſeiner Gewohnheit, ohne die Quelle zu nennen (die ich auch nicht aufgefunden habe) abgeſchrieben hat, und ſtimmt ganz mit dem überein, was damals gewöhnlich über Mozart geſagt wurde. Ein anderes Urtheil, welches er (Anhang S. 74) ebenfalls ohne Angabe der Quelle anführt, ſcheint aus ſpäterer Zeit zu ſein und verräth nicht eben große Kunde. Es lautet: „Die für Kaiſer Joſeph II [!] 1774 geſchriebene Oper — übertrifft die vorigen bei Weitem und es iſt ihr Originalität und Regelmäßigkeit nicht abzuſprechen, wodurch ſie manche italiäniſche Oper weit hinter ſich läßt. Hier entwickelt ſich Mozarts Talent ſchon mehr als im Vorigen und der Stil zeichnet ſich durch eine ganz beſondere Weichheit und auffallende Zärtlichkeit aus. Manche wollen behaupten, es habe irgend eine arcadiſche [!] Oper von Piccini oder Guglielmi ihm hierbei zum Modell gedient [!]. Man kennt ſie unter dem deutſchen Namen Die ſchöne Gärtnerin oder Die Gärtnerin aus Liebe.“

Digitized by Google

ſache war gewiß die Veränderung, welche ſeit der Zeit im Geſchmack des Publicums vor ſich gegangen war, nicht zum geringſten Theil durch Mozarts Einfluß, und daß man damals die Entführung, Figaro, Don Giovanni auch in der Gärtnerin finden wollte[36].

19.

Die letzte Oper in dieſer Reihe iſt die bei der Anweſenheit des Erzherzogs Maximilian in Salzburg componirte Feſtoper Il rè pastore nach dem Text von Metaſtaſio. Der Inhalt, welcher ſich auf einen Zug aus der Geſchichte Alexanders des Großen gründet[1], iſt in der Kürze folgender[2].

---

36) In dieſer Hinſicht würde man vielleicht jetzt billiger urtheilen, allein trotz der vielen unvergleichlichen Schönheiten kann die Oper nicht wohl wieder auf die Bühne gebracht werden. Abgeſehen vom Sujet und der Rollenvertheilung würde auch die Länge der einzelnen Muſikſtücke ein Hinderniß abgeben, und dieſe iſt von der Art, daß ſie durch Streichen nicht zu beſeitigen iſt.

1) Metaſtaſio vergißt nicht den Juſtin (XI, 10) und Curtius (IV, 3 f.) zu citiren, welche nur erzählen daß Alexander, nachdem Straton getödtet war, einen entfernten Sproß des Königshauſes Abdalonymus, der in Armuth als Gärtner lebte, auf den Thron geſetzt habe, deſſen er durch ſchöne Geſtalt und edlen Sinn würdig geweſen ſei; und fügt hinzu: Come si sia edificato su questo istorico fondamento si vedrà nel corso del dramma.

2) Das Perſonenverzeichniß lautet ſo:

Alessandro, rè di Macedonia.

Aminta, pastorello, amante d'Elisa, che, ignoto a se stesso, si scuopre poi l'unico leggittimo erede del regno di Sidone.

Elisa, nobile ninfa di Fenicia, dell' antica stirpe di Cadmo, amante d'Aminta.

Tamiri, principessa fuggitiva, figliuola del tiranno Stratone; in abito di pastorella, amante di Agenore.

Agenore, nobile di Sidone, amico di Alessandro, amante di Tamiri.

Digitized by Google

Alexander, nachdem er Sidon erobert und deſſen Tyrann Strato ſich das Leben genommen hat, beſchließt den Sohn des letzten rechtmäßigen Königs, Abdalonymus[3], auf den Thron zu erheben. Dieſer, als kleines Kind von einem treuen Anhänger bei der Entthronung ſeines Vaters in Sicherheit gebracht, iſt unter dem Namen Aminta als Schäfer aufgewachſen. Beim Beginne des Stücks finden wir ihn unter ſeinen Heerden, wie Eliſa, ſeine Geliebte, ihm die frohe Botſchaft bringt, daß ihre Mutter endlich ihre Liebe begünſtigen und den widerſtrebenden Vater zu ihrer Vereinigung bewegen wolle. Kaum hat ſie ihn verlaſſen, als Alexander von Agenore geleitet auftritt, um ſich ſelbſt zu überzeugen, ob auch Aminta durch königlichen Sinn ſich des Thrones würdig bezeige; er beſteht durch ſeine tugendhafte Mäßigkeit die Probe. Während er ſeine Heerde tränkt, tritt Tamiri, Stratos Tochter, als Hirtin verkleidet auf; Agenore, der zurückgeblieben iſt, preiſt ihr Alexanders Großmuth und verſpricht ihn für ſie zu gewinnen. Die Verſicherung ſeiner treuen Liebe beruhigt ſie; bei Eliſa verborgen,

3) Charakteriſtiſch für die Rückſicht, welche man bis ins geringſte Detail auf den Wohllaut nahm, iſt die Sorgfalt, mit welcher Metaſtaſio dieſen Namen vermied. Il fatto, ſchreibt er an Filipponi (opp. post. II p. 42), è la restituzione del regno di Sidone al suo leggittimo erede. Costui avea un nome ipocondriaco, che mi avrebbe sporcato il frontispizio. Chi avrebbe potuto soffrire un' opera intitolata l'Abdolonimo? O procurato di nominarlo il meno che m'è stato possibile, perchè, fra tanti, non avesse il mio lavoro ancor questo difetto. Und ein andermal ſchreibt er (opp. post. II p. 35): Il titolo è *Il rè pastore* per non prevenire svantaggiosamente i lettori innocenti con la barbarie di quel nome. Damit ſtimmt was Goldoni widerfuhr, als er ſeine Oper Amalaſſunta vorlas (mem. I, 28 p. 150): Io mi accingo alla lettura e annunzio il titolo di Amalassunta. Casariello [der berühmte Caſtrat] canta il termine Amalassunta, e gli par lungo e ridicolo, tutti ridono.

Digitized by Google

will ſie ſeiner Antwort harren. Eliſa bringt Aminta hoch erfreut nun auch die Einwilligung des Vaters; als ſie im Begriff ſind ſich zu ihm zu begeben, überreicht Agenore Aminta die Königskrone, macht ihn mit ſeiner Herkunft bekannt, und entbietet ihn zu Alexander. Die Liebenden geloben ſich aufs Neue feſte Treue.

Im zweiten Act kommen Eliſa und Tamiri ins Lager Alexanders um ihre Geliebten zu ſehen. Tamiri, die ihre Furcht nicht beſiegen kann, zieht ſich wieder zurück; Eliſa ſucht vergebens Aminta zu ſprechen, indem Agenore ſie belehrt, daß Aminta als König mit wichtigeren Dingen beſchäftigt ſei, ſowie er dieſen, der ungeduldig Eliſa aufſuchen will, mit ſchuldiger Ehrerbietung über ſeine Pflichten als Herrſcher unterrichtet. Endlich erſcheint Alexander, dem Aminta ſeinen Dank und ſeine Huldigung darbringt und zugleich die tugendhafteſten Vorſätze und Anſichten über ſeine Regierung ausſpricht. Nachdem er fortgegangen iſt um ſich mit den Inſignien ſeiner Würde zu bekleiden, ſpricht Alexander ſeinen Kummer darüber aus daß Tamiri ſich durch die Flucht ſeinen Wohlthaten entzogen habe. Agenore, den günſtigen Augenblick benutzend, erklärt daß ſie in der Nähe ſei, worauf Alexander zu ſeinem Schrecken, den er kaum verbergen kann, den Entſchluß ausſpricht ſie mit Aminta zu vermählen. Allein bald gewinnt in ihm der Gedanke die Oberhand, daß er ſein Glück dem der Tamiri willig opfern müſſe, und er ſucht auch den lebhaft widerſtrebenden Aminta zu überzeugen, daß er Eliſa entſagen müſſe. Ehe noch Aminta von ihm völlig aufgeklärt iſt, kommen Eliſa und Tamiri und da ſie beide verwirrt und ſtumm finden, glaubt jede von dem Geliebten verrathen zu ſein.

Zu Anfang des dritten Acts erklärt Aminta nach ſchweren Zweifeln dem Agenore, er ſei entſchloſſen ſeine Pflicht zu

erfüllen, er gehe zu Alexander, dessen Wohlthat er nicht zurückweisen könne, wenn er von ihm die Krone annehme. Dies berichtet Agenore der Elisa, die aber an Amintas Treue nicht zweifeln kann, und sucht sie vergebens zu überzeugen, daß sie aus Liebe zu Aminta dem Geschick sich fügen müsse. Seine eigene Standhaftigkeit wird noch auf eine schwere Probe gestellt, als Tamiri ihn mit Vorwürfen überhäuft, daß er sie um Amintas willen verlassen habe, doch bleibt er bei allen Prüfungen fest.

Vor Alexander, der die Vermählung vollziehen will, erscheinen nun Tamiri, welche ihm erklärt daß sie Agenore liebe und auch eines Thrones wegen ihm die Treue nicht brechen werde, dann Elisa, welche die Ansprüche die sie auf Amintas Herz habe geltend macht, endlich Aminta im Schäfercostum, der Alexander die Krone zurückgiebt, weil er um ihretwillen auf Elisas Liebe zu verzichten nicht vermöge. Von soviel Edelmuth und Treue gerührt vereinigt Alexander die Liebenden, bestätigt Aminta als Herrscher von Sidon und verspricht für Agenore ein anderes Königreich zu erobern.

Metastasio hatte diese Oper im Jahr 1751 für eine Aufführung bei Hofe durch vier Hofdamen und einen Cavalier geschrieben[4]; man sieht, er hatte sich bemüht den Vorschriften nachzukommen, über welche er sich beklagt (S. 273), und nicht allein für geziemende Kleidung sondern auch für Tugend und Edelmuth aller Personen gesorgt, es war ihm sogar gelungen sie alle zu vornehmen Leuten zu machen[5]. Er hatte

4) Metastasio opp. post. II p. 34 f.: Gli attori sono stati il signor conte Bergen, quattro Frailo, cioè Rosenberg, Kollonitz, Frankenberg e Lamberg. Alexander allein war eine Tenorpartie.

5) Bei Gelegenheit einer 1768 aufgeführten französischen Oper Le jardinier de Sidon von Renard de Pleincheene und Philidor, welche dasselbe Sujet hat, kritisirt Grimm (corresp. litt. VI p. 47 f.) Metastasios Oper in folgender Weise: Metastasio a traité le même sujet dans son

Digitized by Google

ſich viel Mühe auch um das Einſtudiren und das Arrangement für die Aufführung gegeben[6], aber ſie war vergolten worden; Decorationen und Coſtumes waren glänzend, die Muſik von Bono vortrefflich[7], die adeligen Darſteller mach-

opéra, intitulé *Il rè pastore*, le roi pasteur. On n'a pas besoin de sortir des bruyères arides de Mr. de Pleinchesne, remplie de ronces et de chardons, pour sentir tout le charme de marcher dans les prairies délicieuses du divin Metastasio. Quelle touche gracieuse et aimable! quel coloris doux et enchanteur! Ce grand poète a conservé le rôle d'Alexandre parce qu'il a voulu traiter ce sujet dans le genre le plus noble. Cependant, car il faut tout dire, quand on lit à la tête d'une pièce Le roi pasteur, on s'attend à autre chose qu'à voir un berger élevé par Alexandre sur le trône de Sidon en vertu des droits de sa naissance, uniquement occupé de sa passion pour sa bergère, et mettant toute sa gloire à renoncer plutôt au trône qu'à son amour. Cette prétendue générosité est imitée par un autre couple amoureux, qui, suivant l'usage de l'opéra italien, forme une seconde intrigue subordonnée à la principale. Le grand Alexandre est enchanté de trouver tant d'amour et de fidélité dans le roi berger; il en infère qu'il sera un excellent roi. Moi je n'aurais pas raisonné comme Alexandre-le-Grand. J'ajoute que cette intrigue est nouée avec une extrême faiblesse, et que les malheurs dont les personnages se croient réciproquement menacés, et les sentiments qu'ils étalent en conséquence, ne subsistent que parce qu'ils ne veulent pas expliquer entre eux, ni se dire ce qu'ils se seraient certainement dit en pareille circonstance. Tout cela est puéril, frivole et faux; mais est-ce la faute de Metastasio? Non, c'est que, lorsque des spectacles ne sont destinés qu'à désennuyer une assemblée d'oisifs, il faut qu'ils se ressentent nécessairement de la frivolité de leur institution. Le roi pasteur! quel titre! quel sujet! et quelle pièce, si l'art dramatique était appelé à faire des théâtres de l'Europe une école de la morale publique, au lieu de servir à l'amusement d'une troupe de vieux enfans gothiques, qui s'avisent encore de faire les entendus et de parler de goût.

6) Metaſtaſio opp. post. II p. 33.

7) Metaſtaſio a. a. O. p. 31: La musica è così graziosa, così adattata, e così ridente, che incanta con l'armonia senza dilungarsi

ten ihre Sachen herrlich und Beifall und Belohnung blieben nicht aus[8]. Kein Wunder daß ihm auch ſein Stück ſehr gefiel, das er deshalb dem Farinelli als eine paſſende Feſtoper empfehlen konnte[9]; wirklich iſt es auch ſpäter oft componirt und aufgeführt worden[10].

Um die Oper als Feſtoper[11] zu gebrauchen hatte man in Salzburg das Verfahren damit vorgenommen, über welches die Operndichter ſich ſo oft beſchweren: man hatte ſie abgekürzt[12]. Der erſte Act war ziemlich unverändert geblieben,

dalla passione del personaggio e piace all' eccesso. — L'autore è il Signor Giuseppe Bono, egli è nato in Vienna di padre italiano e fu mandato da Carlo VI ad imparar la musica sotto di Leo, e con lui à passata tutta la prima sua gioventù. Bono war geboren 1710, und wurde 1740 Hofcompoſiteur, auch Kapellmeiſter beim Prinzen von Hildburghauſen (Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 7), und 1774 erſter k. k. Kapellmeiſter an Gaßmanns Stelle (ebend. S. 209). Er ſtarb 1788.

8) Metaſtaſio a. a. O. p. 34: Le dame superano, particolarmente nell' azione, tutte le più celebri attrici. La musica è del Bono ed è impareggiabile; le scene e gli abiti sono magnifici, e il visibile straordinario gradimento de' clementissimi padroni aggiunse un insolito splendore a tutto lo spettacolo. Die Oper wurde in Schönbrunn fünfmal gegeben und nach der letzten Aufführung wurden die Darſteller im Coſtum zur Tafel gezogen und fanden unter ihren Servietten werthvolle Geſchenke; Metaſtaſio erhielt einen goldenen Leuchter (a. a. O. p 4).

9) Metaſtaſio a. a. O. p. 30: Mi consolo che *Il rè pastore* potrà perfettamente servirvi. Egli è allegro, tenero, amoroso, corto, ed à in somma tutte le qualità che vi bisognano. Qui non si ricorda d'uno spettacolo che abbia esatto una concordia così universale di voti favorevoli.

10) Man kennt Compoſitionen von Sarti 1752; Jomelli 1755; Haſſe 1756; Guglielmi 1767.

11) Mozart bezeichnet ſie in ſeinen Briefen als Serenata.

12) S. oben S. 274. Metaſtaſio hatte gehofft, ſie kurz genug gemacht zu haben und dachte dies Maaß beizubehalten: sotrarrò così i miei componimenti al temerario coltello degl' inesperti Norcini (opp. post.

Digitized by Google

der zweite und dritte in einen zusammengezogen, wobei nicht allein der Dialog stark beschnitten, sondern auch mehrere Arien herausgeworfen waren. Im Ganzen hat der Text dadurch nicht erheblich gelitten; nur daß auf den Entschluß Alexanders Tamiri mit Aminta zu vermählen unmittelbar die Scene folgt, in welcher Aminta dem Agenore erklärt, er sei bereit zu gehorchen, macht die Handlung etwas unklar. Außer den Abkürzungen sind hie und da kleine Abänderungen vorgenommen, und dann auch einige Zusätze gemacht worden, die aber das Wesentliche der Oper nicht berühren[13]. Die Partie des Agenore ist einem Tenor übergeben[14], Aminta wurde ohne Zweifel von einem Castraten gesungen; sonst wissen wir nichts Näheres weder über die Besetzung noch über die Aufführung.

Betrachten wir Mozarts Composition[15], so wird man nach dem, was über das Verhältniß der Opera seria und buffa bereits bemerkt worden ist, nicht erwarten, daß diese Oper auf gleicher Höhe mit der Finta giardiniera stehe, oder

II p. 37). In der That hatte man von anderer Seite her gewünscht, er möchte sie verlängern und noch eine sechste Person hinzusetzen (ebend.).

13) An die Stelle der ersten Arie des Aminta (A. I sc. 2) ist eine andere gemacht und dieser dann auch noch ein begleitetes Recitativ vorgesetzt, woraus hervorgeht, daß sie am Schluß der ersten Scene nach Elisas Abgang eingeschaltet worden ist. Auch vor dem Duett am Ende des ersten Acts ist ein begleitetes Recitativ des Aminta eingeschoben. Endlich ist statt des kurzen Schlußchors eine Art Finale, in welchem Solo- und Tuttistellen abwechseln, hinzugedichtet.

14) Diese Veränderung hatte Metastasio selbst Farinelli angerathen, wenn er die Oper aufführen lassen wollte (opp. post. II p. 31).

15) Die Originalpartitur ist bei Andrè (Verz. 37), sie enthält außer der Ouverture 14 Nummern. Partitur und Klavierauszug erscheinen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Sonnleithner konnte bei seiner Arbeit (Cäcilia XXV S. 84 ff.) nur einige Bruchstücke der Oper benutzen.

Digitized by Google

gar einen Fortſchritt gegen dieſelbe bekunde. In der That gewahrt man die unverkennbaren Spuren der Reiſe in Erfindung und Technik, welche in jener Oper ſo überraſchend hervortraten, auch hier faſt überall, allein die überlieferten Formen, welchen er ſich nicht entziehen konnte, wirken ſichtlich hemmend und ſtörend ein. Von einem eigentlich dramatiſchen Intereſſe und einer entſprechenden Charakteriſtik, von Ausdruck einer wahren Leidenſchaft kann nirgends die Rede ſein; das Ganze iſt, wie man es bei Feſtopern liebte, in concertmäßiger Weiſe gehalten, und hat durch das Wegſchneiden deſſen, was wenigſtens eine Art von Verwickelung der Handlung ausmachte, noch mehr dieſen Charakter bekommen. Auch die Sänger ſcheinen nicht hervorragende Künſtler geweſen zu ſein, um den Componiſten zu außergewöhnlichen Leiſtungen zu begeiſtern; vielmehr waren ſie es wohl, die auf den einmal bekannten und geläufigen Formen beſtanden.

Am deutlichſten tritt dies in der Tenorpartie des Aleſſandro hervor. Ihm ſind drei Arien zu Theil geworden, die durch ihren Inhalt, da ſie nur allgemeine tugendhafte Betrachtungen enthalten, für die muſikaliſche Darſtellung wenig geeignet erſcheinen. Sie ſind in der Weiſe der eigentlichen Bravurarien gehalten, die allerdings in ähnlicher Weiſe eine Art von allgemeiner Muſik ohne ſpecifiſchen Charakter geben. Die frühere Form iſt inſoweit modificirt, daß der zweite Theil der Arie nicht als ein ſelbſtändig abgeſchloſſener erſcheint, ſondern mehr als ein zweites Motiv, allein der erſte wird dann wieder vollſtändig wiederholt, wie beim da Capo. Im Uebrigen iſt die Gliederung weſentlich dieſelbe, das lange Ritornell iſt geblieben, die Bravurpaſſagen, der herkömmliche Schluß mit dem Triller (S. 127), die Cadenz mit der üblichen Vorbereitung (S. 301). Nichts deſto weniger gewahrt man überall im Einzelnen das Beſtreben die Form, welche

Digitized by Google

nicht beſeitigt werden durfte, umzubilden, ihr mehr Inhalt und Bedeutung zu geben. Dies tritt z. B. ſehr deutlich in den Paſſagen hervor, welche durch die harmoniſche Behandlung, durch die Weiſe wie die Begleitung dabei eingreift, nicht allein ein erhöhetes Intereſſe erhalten, ſondern enger mit dem Ganzen verbunden werden und als dieſem zugehörig erſcheinen. Ebenſo unverkennbar iſt der Fortſchritt im Charakter der Melodien ſelbſt. Sie ſind beſſer gebauet und gegliedert, und ſchon dadurch bedeutender, ſie haben auch mehr Kraft und Adel, man möchte ſagen mehr muſikaliſche Subſtanz und Gehalt, als früher wahrzunehmen war. Dies wird nun auch durch die Begleitung gehoben, welche nicht bloß im Allgemeinen reicher und charakteriſtiſcher iſt, ſondern einzelne Elemente der Hauptmelodien z. B. rhythmiſche, ſelbſtändig auffaßt und durchführt, dadurch eine ſchärfere Gliederung und einen feſteren Zuſammenhang herſtellt. Allerdings betreffen dieſe Reformen das Einzelne ohne das Ganze völlig umzuſchmelzen, auch halten ſie ſich weſentlich auf muſikaliſchem Gebiet und berühren die dramatiſche Charakteriſtik wenig. Der Text der erſten Arie (n. 4):

Si spande al sole in faccia
nube talor così,
e folgora, e minaccia
su l'arido terren.
Ma poi che in quella foggia
assai d'umori unì,
tutta si scioglie in pioggia,
e gli feconda il sen.

— der zugleich als charakteriſtiſche Probe dienen mag — hat zu einer damals beliebten Malerei Veranlaſſung gegeben; Blitz Donner und Regen werden vom Orcheſter angedeutet, aber ohne daß dieſe Malerei ſich in den Vordergrund drängte. Die zweite Arie (n. 9) hat ein Intereſſe durch die obligate

Digitized by Google

Behandlung der Blasinſtrumente, von denen die Flöte in Paſſagen mit dem Sänger wetteifert; die dritte (n. 13) iſt in dem eigenthümlich ſerioſen Stil gehalten und hat einen Charakter von Würde, der freilich conventionell, aber doch beſtimmt und tüchtig ausgeſprochen iſt[16].

Mehr individuelle Charakteriſtik zeigen Aminta und Eliſa. Zu Anfang macht ſich das paſtorale Element geltend, das ja für ſolche Feſtopern beſonders beliebt war. Die Ouverture — welche aus einem Satz (Molto Allegro) beſteht, in dem eine Figur feſtgehalten und durchgeführt wird, der ein zweites ſcharf abſtechendes Thema gegenüber geſtellt iſt — geht zum Schluß in eine anmuthige paſtorale Melodie über und leitet dadurch unmittelbar die erſte Arie des Aminta (n. 1) ein. Dieſe iſt ein Hirtenlied und demgemäß ſehr einfach gehalten, die Bewegung des Sechsachteltacts, die Begleitung, in welcher Flöten und Hörner hervortreten, heben den paſtoralen Charakter hervor; ein ſehr wohllautendes, hübſches Muſikſtück. Um den Sänger zufriedenzuſtellen iſt ihm darauf eine echte Bravurarie (n. 3) gegeben[17], welche nach alter Weiſe zwei Theile mit der Wiederholung des erſten hat[18].

16) Dem Herkommen gemäß ſind die Arien n. 4 und 13 mit Trompeten begleitet.

17) Der neue Text (*a*) drückt nur mit anderen Worten genau daſſelbe aus, was Metaſtaſio geſagt hatte (*b*)

a	*b*
Aer tranquillo e dì sereni,	Sò che pastor son io,
freschi fonti e verdi prati	nè cederei finor
sono i voti fortunati	lo stato d'un pastor
della greggia e del pastor.	per mille imperi.
Che se poi piacesse ai fati,	Se poi lo stato mio
di cambiar gl' offici miei,	il ciel cangiar verrà,
avran cura allora i dei,	il ciel mi fornirà
di cambiarmi e mente e cor.	d'altri pensieri.

18) Daß der erſte Vers in einem brillanten Allegro aperto C, der

Sie kann zu einem anſchaulichen Beleg dienen, wie weit es gelungen iſt der überlieferten Form einen neuen Reiz zu geben. Denn nicht allein in der allgemeinen Anlage, ſondern bis ins Einzelne hinein, in den kleinen durch das Orcheſter unterbrochenen Phraſen, in den Paſſagen, in der Vorliebe für ſyncopirte Noten zeigt ſich ganz der alte Zuſchnitt — vielleicht weil ihn der Sänger ſo wünſchte —, und doch iſt Alles freier, bedeutender[19], gehaltreicher, trotz der Zerſtückelung innerlich zuſammenhängend, daß man den neuen Geiſt nicht verkennen kann, der durch dieſe veralteten Formen weht[20]. Ganz anders freilich, wenn derſelbe von den Feſſeln dieſer Form frei iſt, wie in der letzten Arie des Aminta (n. 10), in welcher dieſer erklärt ſeiner Liebe treu bleiben zu wollen. Sie hat die Form des Rondo; das Hauptthema kehrt, durch eine zweite Melodie (das erſtemal in Dur, das zweitemal in Moll) zweimal abgelöſt, dreimal wieder und wird durch eine Coda abgeſchloſſen. Hier iſt nur eine einfache Cantilene, der Form wie dem Ausdruck nach volle gereifte Schönheit und durch die Ausführung ins herrlichſte Licht geſetzt. Der Singſtimme ſteht eine Solovioline zur Seite, welche in derſelben einfachen, ſangbaren Weiſe, bald wechſelnd, bald zuſammengehend mit ihr concertirt. Sie hebt ſich ab von dem Saitenquartett, das mit Dämpfern ſpielt, und eine leisbewegte Figur zu dem Hauptthema feſthält, während die Begleitung beim Nebenthema ſich ändert. Dieſen ſtehen die Blasinſtrumente gegen-

zweite in einem zierlichen Grazioso ⅜ wiedergegeben iſt, entſpricht mehr dem herkömmlichen Brauch als dem Charakter des Textes.

19) Man betrachte nur den abſteigenden Baß und die darauf gebaute Harmonie in der dritten Periode des erſten Satzes, wodurch die altmodig zugeſchnittene Melodie gleichſam wider ihren Willen eine ganz andere Bedeutung erhält.

20) Der Mittelſatz iſt unbedeutender und weniger friſch.

Digitized by Google

über, welche nicht nur reicher als gewöhnlich[21] ſondern auch ſelbſtändig, wenn auch dem Charakter des Tonſtücks gemäß fein und zart behandelt ſind.

In der erſten Arie der Eliſa (n. 20) iſt auf eine eigenthümliche Weiſe der paſtorale Charakter mit dem der Bravurarie vereinigt, ſo daß auch eine dem Weſen der Opera seria entſprechende Charakteriſtik erreicht wird. Es iſt die vornehme Dame, welche ſich das Glück ausmalt, neben dem geliebten Aminta als Hirtin zu leben. Die Grundform iſt daher diejenige, welche das Herkommen für die vornehme Welt der Opera seria feſtgeſetzt hatte, in den einzelnen Motiven aber ſpricht ſich zum Theil eine zierliche, faſt ſpielende Anmuth aus, welche über das Ganze eine angenehme Heiterkeit verbreitet. Obgleich die allgemeine Anlage der Bravurarie überall zu Tage tritt, ſind doch die Formen derſelben mit ſoviel Geſchick modificirt, es iſt eine ſolche Friſche und Grazie in den Melodien, daß man dieſe Arie den ſpäteren Concertarien Mozarts, welche meiſtens ebenfalls modificirte Bravurarien ſind, wohl an die Seite ſtellen kann. Strenger in der alten Form iſt die zweite Arie der Eliſa (n. 8), welche aus einem Andante und Allegro beſteht, die beide wiederholt werden. Die Situation — Eliſa beklagt ſich über Agenores Grauſamkeit, weil er ſie Aminta nicht ſprechen laſſen will — hat hier einen unmittelbar friſchen, kräftigen Ausdruck nicht geſtattet; da Mozart wohl fühlen mußte, daß dieſe Scene, wenn ſie pathetiſch genommen würde, leicht ins Komiſche umſchlagen könnte. Daher iſt die Arie recht wohlklingend und muſikaliſch wirkſam, aber nicht eigenthümlich geworden.

Das Duett zwiſchen Eliſa und Aminta am Schluß des

---

21) Es ſind 2 Flöten, 2 engliſche Hörner, 2 Fagotts und 2 Hörner dabei, welche in ganz moderner Weiſe verwendet werden.

Digitized by Google

erſten Acts (n. 7) iſt in leichtem und gefälligem Stil gehalten, aber der freien und gewandten Behandlung der Stimmen, die einander imitiren, ſich in den Paſſagen ablöſen, wie der Erfindung der Motive nach ähnlichen Sätzen aus früherer Zeit überlegen. Sehr hübſch und der Situation wohl entſprechend iſt das Motiv des Andante im Allegro wieder eingeführt, ſo daß der veränderte Rhythmus eine neue Steigerung hervorbringt.

Die beiden übrigen Partien der Tamiri und des Agenore ſind die von Secondariern. Die erſte Arie der Tamiri (n. 6) iſt eine Bravurarie im gewöhnlichen Stil, welche in Erfindung und Ausführung hinter den übrigen zurückbleibt; die zweite (n. 11), in der Form eines Rondo, hält ſich nach der Weiſe der Secondarier in einer gewiſſen Mittelmäßigkeit ſowohl dem Ausdruck als der Erfindung nach, und nimmt bei einer leichten, nicht tief gehenden Gefälligkeit, faſt etwas Soubrettenartiges an. Ziemlich daſſelbe gilt von der erſten Arie des Agenore (n. 5), welche einen der Situation wenig entſprechenden zierlich gefälligen Charakter hat[22]. Dagegen iſt die zweite Arie deſſelben (n. 12) eine pathetiſche, die einzige der Art in der Oper; allein der Charakter des Agenore im Allgemeinen und der reflectirende Text laſſen ein eigentlich lebendiges Pathos nicht zu. Die unruhige Bewegung welche in der Arie herrſcht wird beſonders durch die vielfach wechſelnde, oft frappante Harmonie charakteriſirt, und durch ſtarke Accente der Blasinſtrumente hervorgehoben[23]. So läßt ſich

22) Beide Arien, welche einander in der Art eines nicht unangenehm in die Ohren fallenden Lückenbüßers ſehr verwandt ſind, haben die Bezeichnung Grazioso und ſind nur mit dem Quartett begleitet.

23) Außer Oboen und Fagotts ſind 4 Hörner gebraucht — die Arie iſt in Moll, die einzige in der Oper — und meiſtens in vollen Accorden zuſammenwirkend.

ihr ein gewiſſer charakteriſtiſcher Ausdruck nicht abſprechen, allein die Motive ſelbſt ſind nicht grade bedeutend.

Das Finale beſteht aus einem vierſtimmigen Tuttiſatz[24], der in der üblichen Weiſe heiter und glänzend iſt, und ganz oder theilweiſe mehrmals wiederholt wird. Dazwiſchen ſind Partien für einzelne Stimmen eingeflochten, in denen beſonders Eliſa und Aminta hervortreten, mitunter kommen auch die anderen Stimmen dazu; zweimal wiederholt ſich eine Stelle, in welcher die Singſtimmen hintereinander ohne Begleitung eintreten. Das Alles iſt geſchickt gemacht und von angenehmer Wirkung, aber nicht gerade von hervorſtechender Erfindung.

Wenn man nun deutlich wahrnimmt, wie Mozart darauf bedacht war, dem Feſtſpiel dadurch gerecht zu werden daß er für anſprechende, gefällige Muſik in der Weiſe, wie man ſie damals verlangte, Sorge trug und daher auch in die hergebrachten Formen ſich fügte, ſo kann man ebenſowenig verkennen, daß ihm der einengende Zwang derſelben läſtig war, als daß er dieſelben ſoweit es ging frei zu geſtalten ſuchte. Auf einige Momente der Art iſt ſchon oben hingewieſen, ſehr deutlich tritt es auch in der Behandlung der Begleitung und des Orcheſters hervor. Es iſt intereſſant zu beobachten, wie bei aller Aehnlichkeit im Zuſchnitt mit den früheren ernſten Opern, ſich in der Orcheſterpartie eine Fülle und Freiheit zeigt, wie ein ſelbſtändiges Leben ſich regt, von dem früher nur einzelne Anſätze zum Vorſchein kamen, das nun erwacht iſt und überall hervorquillt. Eine natürliche Folge davon iſt, daß auch hinſichtlich der Klangmiſchungen das Orcheſter ſelbſtändig auf-

24) Es nimmt ſich naiv aus daß Alexander mit den übrigen ſingt:

Viva l'invitto duce,
viva del cielo il dono
più caro al nostro cor!

tritt, was sich ganz besonders in der Anwendung der Blasinstrumente zeigt. Nicht allein in den Nummern, wo sie in ungewöhnlicher Fülle zusammengestellt und den Saiteninstrumenten als ein selbständiger Körper gegenübergestellt sind[25] offenbart sich dies, sondern auch da, wo nach alter Weise nur Oboen und Hörner angewendet werden, spricht sich ein bestimmtes Gefühl für die eigenthümliche Wirkung dieser Instrumente oft in wenigen Tönen aus[26]. Das Orchester ist, wie wir es schon bei der komischen Oper sahen, auch hier nicht mehr das abstracte Mittel dem Gesang eine Begleitung zu gewähren, sondern gewinnt seine selbständige Bedeutung; die genaue Kenntniß des Orchesters, welche Mozart durch Studien, welche wir bald näher kennen lernen werden, sich erworben hatte, finden wir hier bereits für die Opera seria angewandt, und wie einfach und bescheiden auch diese Instrumentaleffecte erscheinen mögen, die Thatsache, daß in der ernsten wie in der komischen Oper die Instrumentalmusik als berechtigt zum Ganzen selbständig mitzuwirken auftritt, ist ein wesentlicher Punkt in ihrer Entwickelungsgeschichte.

25) Die Behandlung der Blasinstrumente in dieser Art ist bei den Arien n. 10 und 12 schon bemerkt worden. Dabei kann man darauf aufmerksam machen, daß in beiden die Fagotts nicht mehr allein zur Verstärkung des Basses oder der Melodie angewendet, sondern in selbständiger Weise mit den Blasinstrumenten gruppirt werden. Auch in der Arie n. 9 sind die Flöten, Oboen und Hörner in ähnlicher Weise zusammengestellt. Während gewöhnlich Flöten und Oboen nur zur Verdoppelung vereinigt wurden, sind hier beide selbständig und sehr charakteristisch mit und nebeneinander gebraucht.

26) Dahin gehört z. B. das Solo des Horns zum Schluß der Ouverture, eine einfache Pastoralmelodie, welche die Flöte imitirt, ganz im Charakter des Instruments, damals aber nicht gewöhnlich; ferner Eintritte wie im Duett (n. 7) bei den Worten Se ho da regnar, oder in der Arie (n. 9) bei den Worten De' sudori ch' io spargo pugnando, und viele andere zum Theil recht feine Züge der Instrumentation.

Digitized by Google

20.

Ehe wir die dramatiſchen Compoſitionen verlaſſen, müſſen wir noch auf eine Anzahl von Arien einen Blick werfen, welche theils um in Opern eingelegt zu werden, theils für den Gebrauch in Concerten componirt ſind, und dem dramatiſchen Stil angehören.

Die älteſten derſelben ſind zwei Arien mit vorangehendem Recitativ, die, wie der Text zu erkennen giebt, beide als Licenza nach einer Feſtoper am Namenstag des Erzbiſchofs Sigismund gebraucht worden ſind; der knabenhaften Hand nach, womit auch der Charakter der Compoſition übereinſtimmt, ſind ſie eher vor als nach dem Jahre 1770 componirt[1].

Auf dieſe folgen dann die drei Arien, welche, wie bereits oben (S. 192) erwähnt wurde, in Mailand im Januar 1770 auf Verlangen des Grafen Firmian componirt wurden, der Mozart Gelegenheit geben wollte ſich einer scrittura würdig zu zeigen. Offenbar mit Abſicht hatte man die Scene und Arie aus Metaſtaſios Demofoonte (A. III sc. 5): Misero pargoletto gewählt, von welcher es mehrere allgemein beliebte Compoſitionen berühmter Meiſter gab, die einander den Preis ſtreitig machten[2], mit welchen nun auch der junge Mei-

1) Die erſte Tali e cotanti sono di Sigismondo i merli (André Verz. 60) iſt für Tenor, die zweite Sol nascente in questo giorno deh perdona al tenue ingegno (André Verz. 61) für Sopran geſchrieben. Beide haben die herkömmliche Form eines längeren Allegro, welches nach einem kurzen langſameren Mittelſatz wiederholt wird; die zweite iſt mit Bravurpaſſagen, die bis

gehen, ausgeſtattet und verräth ſchon etwas mehr Reife als die erſte.

2) Die Compoſition von Leo war beſonders berühmt, Arteaga le rivol. c. 13 II p. 308 (Th. II S. 272). Lettres sur Haydn p. 151 f.

Digitized by Google

ſter ſich meſſen ſollte. Offenbar hat er ſich auch tüchtig zuſammengenommen[3]. Mit beſonderer Sorgfalt iſt das ſehr lange Recitativ ausgearbeitet und mit Zwiſchenſpielen reichlich ausgeſtattet. Allein es iſt damit des Guten etwas zu Viel gethan, und da der vorherrſchende Charakter der modulatoriſche iſt, ohne daß bedeutende Motive oder ſchöne Melodien hervortreten, iſt trotz mancher gelungenen Einzelnheit das Ganze zu gedehnt und monoton geworden. Der Haupttheil der Arie iſt, wie das die Situation mit ſich bringt, ein Adagio von einfachem getragenem Charakter, im Ausdruck der Empfindung recht wohl gelungen und nach dem unruhigen Recitativ von guter Wirkung; das Allegro, von welchem es unterbrochen wird, hat einen ganz vortrefflichen Zug und iſt von einer überraſchenden Kraft und Lebendigkeit. Weniger bedeutend ſind die beiden anderen Arien[4]; ſie beſtehen beide aus einem Satz nach Art einer Cavatine, von mäßigem gehaltenem Ausdruck und einfacher Melodie, nur daß ſie, und namentlich die letztere, mit Paſſagen verſehen ſind, wahrſcheinlich um zu zeigen, daß Mozart auch hierdurch Sänger und Publicum zu befriedigen verſtand.

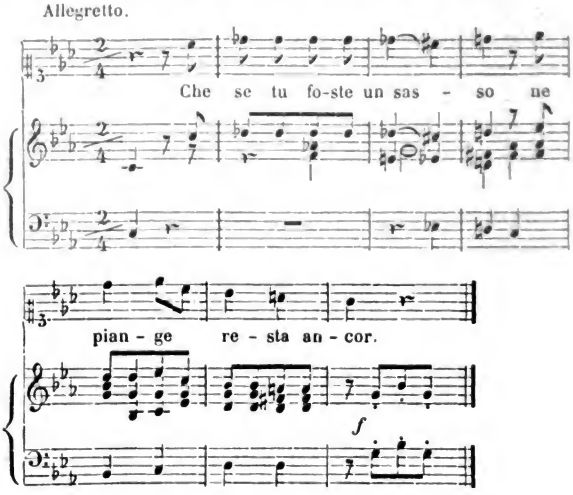
Auf welche Veranlaſſung die beiden im ſelben Jahre in Rom componirten Arien (S. 201) entſtanden ſind, iſt nicht bekannt; es können bloße Uebungsſtücke ſein, vielleicht waren ſie auch für eine Akademie beſtimmt. Sie haben beide die übliche Form in zwei Sätzen, von welchen der erſte wiederholt iſt; als charakteriſtiſch für die Geſchmacksrichtung Mozarts

3) Die Arie iſt bei André Verz. 65.

4) André Verz. 62: Per pietà bel idol mio und ebend. 63 Per quel paterno amplesso. Auffallend iſt die große Flüchtigkeit, mit welcher dieſe beiden Arien geſchrieben ſind; in der erſten waren die begleitenden Stimmen anfangs nur mit Bleiſtift eingetragen und ſind dann mit der Feder nachgezogen.

Digitized by Google

in jener Zeit darf man es wohl anſehen, daß auch hier beidemal der Hauptſatz ein langſamer iſt, in welchem eine mehr herzliche Empfindung ſich in einfacher, getragener Melodie ausſpricht. In der Arie Se tutti i mali miei[5] iſt dieſelbe mit Bravurpaſſagen verziert, aber der ganze Abſchnitt, in welchem dieſelben angebracht waren, iſt ſpäter ausgeſtrichen, ſo daß nur noch wenige Verzierungen der Art zurückgeblieben ſind. Im zweiten Theil derſelben iſt ein Uebergang durch eine enharmoniſche Rückung, der angemerkt zu werden verdient:



5) André Verz. 67. An einer Stelle ſieht man, wie Leop. Mozart die Arbeiten ſeines Sohnes überwachte, indem er eine kleine Abänderung der beſſeren Declamation wegen am Rande angemerkt hat. — Berühmt war Haſſes Compoſition dieſer Arie, ſo daß Mattei fragt (Metaſtaſio opp. III p. XXIX) Com' è possibile che uno scriva *Se tutti i mali miei* dopo Sassone?

Digitized by Google

In der Arie Se ardire è speranza[6] tritt eine Stelle durch die selbſtändige Behandlung der Begleitung, wobei die Violoncelli allein den Baß führen, ſehr hübſch hervor; auch iſt der Ausdruck der Stimmung ſehr gleichmäßig durchgeführt.

Aus den nächſtfolgenden Jahren ſind keine Arien der Art bekannt, vom Jahre 1775 an aber finden ſich wiederum mehrere in Salzburg componirte[7]. Aus dem Mai 1775 rühren zwei Tenorarien her. Die eine[8], durch die Ueberſchrift als Aria buffa bezeichnet, iſt durchaus im Charakter einer ſolchen gehalten. Die Situation iſt einfach: jemand macht einem Anderen mit der größten Geläufigkeit Complimente ins Geſicht, während er ihm bei Seite Grobheiten ſagt[9]. Die Arie beſteht aus einem einzigen Satz (Allegro assai), den das Orcheſter zuſammenhängend fortführt, während die Singſtimme

---

6) André Verz. 66.

7) Die ſechs zunächſt zu erwähnenden Arien ſind mit kleiner aber ſehr deutlicher Schrift zierlich auf feinem Papier von kleinem Format (Quartoctav) geſchrieben und ſpäter in ein Heft mit grauem Umſchlag gebunden. Ganz in derſelben Weiſe iſt ein ſehr großer Theil ſeiner Compoſitionen, Meſſen, Symphonien, Concerte u. ſ. w. aus den Jahren 1770—1777 geſchrieben und zuſammengebunden; wobei Leop. Mozart nicht ſelten die Titel u. dgl. hinzugefügt hat. Wer erinnert ſich dabei nicht an die Sorgfalt, mit welcher Goethes Vater für Sauberkeit und Ordnung beim Aufbewahren von ſeines Sohnes Productionen bemüht war?

8) André Verz. 68, mit der Ueberſchrift: nel Maggio 1775. Die Begleitung beſteht außer den Saiteninſtrumenten aus 2 Oboen und 2 Hörnern.

9) Der Text lautet:

Con ossequio, con rispetto
io m' inchino e mi profondo
à un sapiente si perfetto,
che l'egual non v' è nel mondo
e l'eguale non verrà —
per l'orgoglio e l'ignoranza e la gran bestialità.

faſt immer parlando in raſcher Bewegung gehalten iſt; die Miſchung einer gewiſſen Würde mit burlesker Zungenfertigkeit iſt ſehr komiſch, und das ganze Muſikſtück einfach angelegt und leicht und ſicher durchgeführt. Wenn dieſe Arie wegen ihres draſtiſchen Effects nur auf dem Theater hat vorgetragen werden können, ſo darf man von der zweiten deshalb annehmen, daß ſie in eine Oper eingelegt war, weil ſie für eine Concertarie nicht bedeutend genug iſt[10]. Es iſt die Klage eines ſchüchternen Liebhabers[11], aber der Ausdruck ſo wenig pathetiſch, ſondern ſo ſehr zu einer zierlichen Anmuth gemäßigt, daß ſie nur für den Charakter einer Opera buffa berechnet ſein kann; in der Anlage und Ausführung iſt ſie ſo einfach, daß ſie auf eine ſelbſtändige Geltung nicht Anſpruch machen kann, auch dem Sänger keine Gelegenheit zu glänzen bietet. Wohl aber begreift man, daß ſie als ein gefälliges Geſangſtück in eine Oper anſtatt eines minder anſprechenden eingelegt wurde, und nach den Kräften des Sängers abgemeſſen war. Es iſt ſehr möglich, daß dieſe beiden Arien zu einer und derſelben Oper gehören, die ich leider nicht nachweiſen kann. Ob die Anweſenheit des Erzherzogs Maximilian auch zu dieſer Aufführung Veranlaſſung gegeben habe

---

10) André Verz. 69 mit der Ueberſchrift d. 19 May 1775. Außer den Saiteninſtrumenten ſind zwei Flöten und zwei Hörner verwendet. Der erſte Satz iſt ein Andante von anmuthigem Ausdruck; ein kurzes Allegro assai weiſt durch die leichte Behandlung am deutlichſten auf den Charakter der Opera buffa hin; dann wird das Andante wiederholt.

11) Der Text heißt:

Si mostra la sorte propizia all' amante,
che prova constante
ardire in amor;
mà sempre nemica e pronta all' offese
distrugge l'imprese
d' un timido cor.

Digitized by Google

weiß ich nicht; es kamen aber nach Salzburg, wie wir auch ſonſt noch ſehen werden, wandernde Schauſpielergeſellſchaften, welche auch komiſche Opern gaben und den jungen Componiſten gern in Anſpruch nahmen.

Zu einer Einlage in eine Opera buffa war offenbar auch die Arie einer Dorina beſtimmt, welche im Herbſt 1775 componirt iſt[12]. Sie iſt der Anlage und Ausführung nach was man im großen Soubrettenſtil nennen möchte[13]. Ein Andantino grazioso und ein Allegro, das letzte ziemlich ausgeführt, werden beide wiederholt; dann werden einige Tacte des Andantino wieder aufgenommen, worauf eine ziemlich lange Coda im Allegro den Schluß macht. Dieſe Arie läßt die dem Charakter nach ähnlichen aus der Finta giardiniera weit hinter ſich zurück, und ſteht denen der Deſpina in Così fan tutte wenigſtens nicht nach. Durch die genaue Wiederholung der beiden Haupttheile — natürlich mit dem dabei üblichen Wechſel der Tonarten — hat ſie allerdings etwas Stei-

12) André Verz. 70, mit der Ueberſchrift 26 Octob. 1775. Außer den Saiteninſtrumenten ſind 2 Oboen und 2 Hörner gebraucht.

13) Der Text lautet:

Voi avete un cor fedele come amante apassionato,
ma mio sposo dichiarato
che farete?
cangerete?
dite, allora che sarà?
manterrete fedeltà?
Ah! non credo,
già prevedo,
mi potreste corbellar;
non ancora,
non perora,
non mi vuo di voi fidar.

Weder der Text noch der Name Dorina haben mich die Oper auffinden laſſen, in welche dieſe Arie gehört.

Digitized by Google

ſes in der Anlage; in der Ausführung des Einzelnen iſt ſie aber durchaus friſch und lebendig und ſehr charakteriſtiſch. Der Anflug von gemüthlicher Zärtlichkeit zu Anfang, das ſchelmiſche parlando bei den Fragen, endlich der Eifer, in welchen ſie bei den Worten Ah! non credo ausbricht, iſt ſo treffend ausgedrückt, und das Ganze iſt in einem ſo heiteren und neckiſchen Tone gehalten, daß ſich der Meiſter hier vollſtändig offenbart. Die einzelnen Motive ſind voll Anmuth und Grazie, auch die Paſſagen im Allegro ſind zwar in der Weiſe damaliger Bravur aber zierlich und geſchmackvoll, das Orcheſter iſt mit der größten Freiheit behandelt und ſpielt, obgleich es nie eigentlich die Hauptrolle übernimmt, überall ſelbſtändig und lebendig mit hinein.

Eine reine Buffoarie, welche ebenfalls fürs Theater beſtimmt war, iſt die im Herbſt 1776 für einen Signore Palmini componirte Tenorarie[14]. Ein Capitano ſchwatzt renommiſtiſchen Unſinn, wie er ſeinen Willen auf jede Weiſe durchſetzen werde, während ein Don Timoteo den Fluß ſeiner Rede von Zeit zu Zeit vergebens zu unterbrechen verſucht[15].

---

14) André Verz. 72, mit dem Datum nel Settembre 1776.

15) Der Text, den ich nur mittheile, weil man danach vielleicht die Oper entdeckt, in der die Arie vorkommt, lautet ſo:

Cap. Clarice cara mia sposa dev'essere per la magnetica virtù simpatica, voglio convincermi colla grammatica, colla retorica, logica e fisica, la matematica non può fallar.

D. Tim. Piano per carità. . .

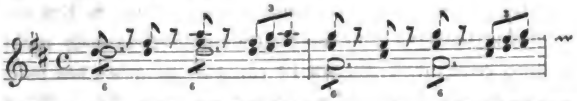
Cap. Se in questa musica non sian unisoni tritoni e dissoni, vuo fulminar. Dell' arte medica con tutti i recipi, con mille cabale dell' aritmetica, degli avvocati con tutti gli et caetera, voi lo vedrete, saprò trionfar.

D. Tim. Caro Signor Dottore, lasciate almen che anch'io vi dica una ragione. . .

Cap. Con carte e sarte, con nautica bussola d' un cor amabile

Digitized by Google

Dieſer Redeſchwall ergießt ſich nun «in tempo commodo d'un gran ciarlone» in einer ununterbrochenen Reihe von Triolen, die wie dichte Regentropfen fallen, von denen man im Nu bis auf die Haut durchnäßt wird. Das eintönige parlando iſt nur mit ſoviel melodiſchen Elementen verſetzt als nöthig iſt, um daran zu erinnern, daß hier geſungen und nicht geſprochen wird. Uebrigens führt das Orcheſter[16] ein ſehr einfaches Motiv,



beſonders durch den Wechſel der Harmonien, ſehr leicht und wie ſkizzenhaft durch, aber ſo, daß nicht allein ein muſikaliſches Ganze hergeſtellt, ſondern auch das muſikaliſche Intereſſe fortwährend erregt und mit ſo geringen Mitteln eine charakteriſtiſche Mannigfaltigkeit erreicht wird. Selbſt die wenigen im Recitativ dazwiſchen geworfenen Worte des Don Timoteo erfüllen nicht bloß den nächſten Zweck den Sänger zu Athem kommen zu laſſen, ſondern machen einen Con-

---

la cinosura certa e sicura saprò ritrovar. Se mi diceste, che cosa impossibile, quel vostro petto di tigre inflessibile con un fendente vorrei spalancar.

D. Tim. Molto tenuto sono io alle finezze sue; ma cospettaccio!

Cap. Ma se poi facile siete e pieghevole, cento bucefali vuo che s' attachino, e Salamanca, Firenze e poi Tunesi, Londra, Berlin, Roma, Torino e Padova, Amsterdam, Monpellier, Livorno e Genova vuo testimoni dell' inclito merito della mia bella, dell' impareggiabile sposa adorabile del celeberrimo Dottor giuridico, medico, fisico, che tutto il mondo vedrem stupefar.

16) Auch hier ſind außer dem Saitenquartett nur 2 Oboen und 2 Hörner angewendet.

Digitized by Google

traſt, der den nächſten Paroxysmus noch komiſcher wirken läßt. Allerdings iſt die Arie weſentlich auf die Zungenfertigkeit des Sängers berechnet, aber ſie iſt mit ſoviel Geſchicklichkeit und mit ſoviel Laune durchgeführt, daß ſie ein unverkennbares Zeugniß für die ſpecifiſche Begabung Mozarts für das Komiſche ablegt.

Zweifelhaft kann es ſein, ob eine um dieſelbe Zeit für Signore Fortini componirte Altarie[17] ebenfalls für das Theater oder fürs Concert beſtimmt war, wofür ſie dem gemäßigten Charakter und der breiten Ausführung nach wohl geeignet erſcheint[18]. Gewiß iſt es, daß ſie neben den ſonſt bekannten Concertarien Mozarts einen ausgezeichneten Platz einzunehmen berechtigt iſt[19]. Voraus geht ein nicht ſehr langes aber ausdrucksvolles Recitativ; der Uebergang aus dem-

17) Andrè Verz. 71, mit der Ueberſchrift Settembre 1776.

18) Der Anlage nach hat die Arie Aehnlichkeit mit der kurz vorher erwähnten der Dorina. Auch hier werden die beiden Sätze, Andante moderato und Allegro assai beide wiederholt; der Schluß iſt aber noch breiter ausgeführt. Das Andante ſetzt zum drittenmal ein, ſteigert ſich durch ein Allegretto, zum Allegro assai, von dem jetzt aber ein Hauptmotiv aufgenommen und durch ein effectvolles Crescendo zu einem Halt auf der Septime geführt wird. Da treten noch einmal die Anfangstacte des Andante ein, ſtocken und werden dann im Allegro raſch abgeſchloſſen. Das Zögern und Schwanken des Liebenden, der ſich zur Trennung gar nicht entſchließen kann, motivirt dieſe Anlage vollkommen.

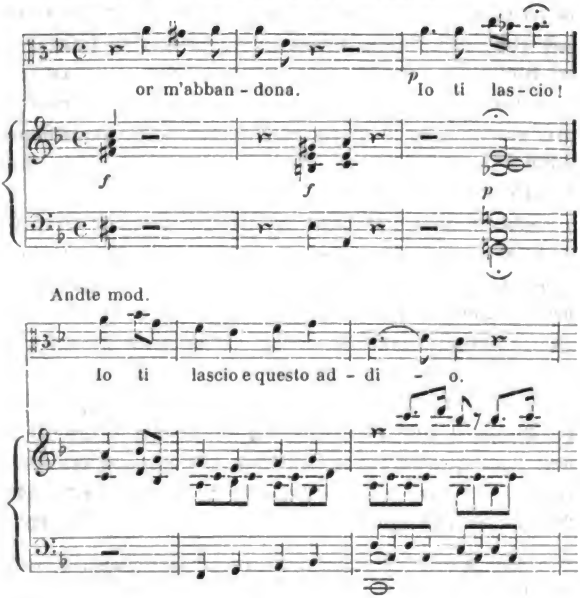
19) Der Text lautet:

Rec. Ombra felice! tornerò a rivederti. Apri i bei lumi e consola deh! almeno in questo istante con un pietoso sguardo il fido amante. Porgimi la tua destra, un pegno estremo del tuo affetto mi dona! Ah, che la mia costanza or m' abbandona.

Aria. Io ti lascio; e questo addio
se sia l' ultimo non sò;
ah, chi sa, bell' idol mio,
se mai più ti rivedrò.

Digitized by Google

ſelben in die Arie ſelbſt iſt ſehr ſchön und tief empfunden: es iſt der Schmerz, welcher beim Gedanken an den Abſchied unwillkührlich aus dem Innerſten hervorquillt.



Vengo, oh ciel! deh lascia! o pene!
per te sol mio ben pavento,
il più barbaro tormento,
giusti dei, chi mai provò!

Die erſte Strophe der Arie iſt offenbar eine Parodie nach Metaſtaſios Issipile (A. II, 13).

Io ti lascio; e questo addio
se sia l' ultimo non sò,
tornerò coll' idol mio,
o mai più non tornerò.

Digitized by Google

Die Arie ſelbſt iſt durchweg einfach gehalten, getragener Geſang ohne alle Coloratur; nur mitunter reißen ſich einige ſtarke Accente des Schmerzes gewaltſam los, im Allgemeinen iſt der Charakter ruhig und gefaßt, und im Ausdruck ſchön und edel, voll wahrer Empfindung, wie es dem Charakter der Altſtimme entſpricht. Mit weiſer Berechnung iſt auch die Orcheſterbegleitung[20], obgleich ſie in keiner Weiſe dürftig oder unſelbſtändig iſt, ſo eingerichtet, daß ſie den eigenthümlichen Klang der Altſtimme nicht zu verdecken, ſondern zu heben geeignet iſt.

Faſt ein Jahr ſpäter fällt die große Sopranarie der Andromeda, eine ſeiner letzten Arbeiten vor der Abreiſe von Salzburg[21]. Sie iſt in jeder Beziehung eine der großartigſten Compoſitionen dieſer Art. Auf ein ausdrucksvolles bewegtes Recitativ folgt ein langes ausgeführtes Allegro, in welchem die hoch erregte Leidenſchaft einer großen und kühnen Seele ihren kräftigen und lebendigen Ausdruck findet; von der Weichheit einer Frau iſt hier nichts zu finden, der Zorn über einen Elenden drängt ſelbſt den Schmerz über den Verluſt des Geliebten zurück, erhält aber dadurch mehr Adel und Würde; wie glühendes Erz dringen die Töne in einem drei-

Dergleichen iſt nicht ſo gar ſelten; woher dieſer Text genommen iſt, weiß ich nicht.

20) Das Orcheſter iſt ebenſo zuſammengeſetzt wie bei den letzten Arien.

21) André Verz. 73, mit der Ueberſchrift Scena di A. W. M. nel Agosto 1777. Sie iſt unter den bei Breitkopf u. Härtel erſchienenen Concertarien n. 4 (Ah! lo provedi!). Woher der Text entlehnt ſei, kann ich nicht angeben. In den Briefen aus dem Jahr 1777 iſt wiederholt (z. B. Niſſen S. 304) von der neuen für Madame Duſchek componirten Scene die Rede, welche ſehr wahrſcheinlich eben dieſe iſt. Joſephine Duſchek war von Prag aus zum Beſuch in Salzburg geweſen und hier begründete ſich ihre Freundſchaft mit Mozart, von der ſpäter noch die Rede ſein wird. Auch ein für dieſelbe um dieſe Zeit componirtes Rondo erwähnt Mozart in einem Briefe (5. Sept. 1781).

Digitized by Google

ten Strom leuchtend und vernichtend auf den Verräther ein. Sehr schön wird dann durch ein Motiv, das schon im Orchester mehrmals aufgetreten ist, um den unterdrückten Schmerz gleichsam im Innern reden zu lassen, der Uebergang zu der weicheren Stimmung gemacht, in welcher der Schmerz über den verlornen Geliebten sich ausspricht — in einem schönen, lebensvollen Recitativ —, die dann in ruhig gefaßter Wehmuth in einer Cavatine ausklingt, welche die Scene abschließt. Die psychologische Wahrheit in der Charakteristik der einzelnen Züge, in dem Verschmelzen der Uebergänge, in der Einheit des Tons im Ganzen bei so starken Gegensätzen ist ebenso bewundernswürdig als die Erfindung und Kunst in der musikalischen Darstellung. Namentlich im Allegro ist die überlieferte Form mit völliger Freiheit behandelt worden. Die durch die Natur der musikalischen Composition gegebenen Elemente contrastirender Motive und der Wiederholung sind nicht nach einem überlieferten Schema angewendet, sondern in ihrer Gruppirung, Zerlegung, Wiederholung, im Wechsel der Tonarten sind die Normen, welche sich aus der psychologischen Entwickelung der Situation auch für die künstlerische Gliederung und Steigerung ergeben, mit Freiheit befolgt. Je einfacher der Grundriß ist, je fester und bestimmter die Proportionen der einzelnen Theile sind, um so freier kann der Meister dann in der Gestaltung des Einzelnen verfahren und sicher sein, daß das Ganze als solches empfunden und verstanden werde. Vielleicht ist der letzte Satz ein wenig zu lang ausgesponnen; obgleich sich nicht verkennen läßt, daß die lange Anspannung einer heftigen Erregung, welche vorangegangen war, auch ein entsprechendes allmähliches Verklingen nothwendig macht[22]).

22) Das Orchester ist auch hier so einfach, wie bei den früheren Arien.

Digitized by Google

Von den übrigen Concertarien Mozarts werden zwei am beſten hier erwähnt, weil ſie höchſt wahrſcheinlich entweder dieſer Zeit angehören, oder doch vor dem Jahre 1781 in Salzburg geſchrieben ſind. Die erſte[23] iſt eine Bravurarie im eigentlichſten Sinn, zwar nicht in der alten Form, — denn ſie beſteht aus zwei fortlaufenden Allegroſätzen — allein nur darauf berechnet eine große, umfangreiche Stimme und glänzende Kehlfertigkeit zur Geltung zu bringen. Bravurpaſſagen verſchiedener Art, welche bis ins hohe ſteigen, bilden ſo ſehr die Hauptſache, daß nur ſoviel von Melodie und Motiven verwendet zu ſein ſcheint als nöthig war um jene ſchicklich anzubringen; auch ſind dieſe ſo eingerichtet, daß ſie Gelegenheit bieten eine mächtige Stimme zu zeigen. Nichts deſto weniger iſt dem Ganzen ein gewiſſer heroiſcher Charakter im Sinn der Opera seria nicht abzuſprechen[24]. Daß ſie für eine beſtimmte Sängerin geſchrieben iſt, läßt ſich nicht verkennen; leider iſt darüber nichts Näheres bekannt[25]. Die

Wie gewöhnlich ſind bei den Recitativen die Blasinſtrumente nicht benutzt. Bei der Cavatina iſt dem Orcheſter eine ungewöhnliche Färbung gegeben. Eine Solooboe concertirt — aber in der einfachſten Weiſe — mit der Singſtimme, die erſte Violine und die Bratſchen mit Sordinen führen die Begleitung in Triolen fort, während die zweite Violine und die Bäſſe pizzicato ſpielen: eine Zuſammenſtellung, welche Mozart namentlich in früherer Zeit öfter anwendet.

23) Sie iſt unter den gedruckten Concertarien n. 10 (No, che non sei capace). Da der Name Clorinda angegeben iſt, ſo wird ſie aus einer Oper entnommen ſein.

24) Dieſem Charakter gemäß iſt das begleitende Orcheſter durch Trompeten und Pauken (zu Oboen und Hörnern) verſtärkt.

25) Dem ganzen Charakter der Compoſition nach muß man annehmen, daß ſie nicht in die Zeit der für Italien componirten Opern, ebenſowenig in die ſpätere des Aufenthalts in Wien gehöre. Nach den Anſprüchen,

Digitized by Google

zweite[26] hat noch ſo durchaus den Zuſchnitt einer alten Bravurarie, daß ſie kaum einer ſpäteren Zeit angehören kann als in der Mozart noch in den Formen der Opera seria befangen war.

21.

Wenn Mozart als Operncomponiſt hauptſächlich außerhalb thätig war und wenn das, was er auf dieſem Gebiet in und für Salzburg ſchrieb, in keiner Weiſe maßgebend für ſeine Leiſtungen ſein kann, ſo finden wir ihn dagegen in dieſen Jahren ſeiner Entwickelung nach anderen Richtungen hin in einer Thätigkeit, welche ganz und gar durch die Verhältniſſe ſeiner Vaterſtadt bedingt war. Hieher gehört zunächſt die Kirchenmuſik.

Die Kirchenmuſik war in Salzburg ſeit langer Zeit gepflegt und namentlich hatte Erzbiſchof Sigismund dieſelbe mit Sorgfalt unterhalten; bei ſeiner ſtrengen Frömmigkeit, welche allen weltlichen Zerſtreuungen abgeneigt war, wurde ſowohl bei den Sängern als dem Orcheſter vorwiegend der Dienſt für die Kirche ins Auge gefaßt. Obgleich die Beſoldung für die angeſtellten Muſiker gering war, ſo reichte doch die Ausſicht auf eine ſichere wenn gleich mäßige Verſorgung

---

welche an die Sängerin gemacht werden, möchte man am erſten an Aloyſia Weber denken; dann wäre die Arie entweder in Mannheim 1778 oder in München 1779 componirt. Mozart erwähnt in ſeinen Briefen (5. Sept. 1781. 29. März 1783) auch einer in Salzburg „für die Baumgart“ componirten großen Arie, allein weder über dieſe noch über die Sängerin iſt mir etwas Näheres bekannt.

26) Es iſt n. 13 der gedruckten Concertarien. Der deutſche Text: „Der Liebe himmliſches Gefühl“ iſt gewiß nicht der urſprüngliche; dieſer iſt aber nicht mitgetheilt.

Digitized by Google

für die Alternden und die Nachgebliebenen hin um tüchtige Künstler in Salzburger Dienste zu ziehen und sie denselben zu erhalten. Sigismunds Nachfolger Hieronymus bewährte sein System strenger Sparsamkeit auch an seiner Kapelle und da er durch herrisches und unfreundliches Wesen sich auch persönlich die Musiker entfremdete, so war es nicht zu verwundern wenn man fand, daß der Zustand der Salzburgischen Musik unter Hieronymus sich eher verschlechtert als gehoben hatte[1], wenn er gleich, auf den Glanz des Hofes mehr als Sigismund bedacht, im Einzelnen manche Verbesserungen vornahm.

Um einen wohlbesetzten und gutgebildeten Chor zu haben war das Kapellhaus eingerichtet[2], in welchem funfzehn Kapellknaben auf Kosten des Erzbischofs unterhalten und durch eigene Lehrer ausgebildet wurden. Später traten sie entweder als Sänger in den Chor oder sonst in Hofdienste ein; wenn sie sich sehr auszeichneten, wurden sie auch wohl zu ihrer weiteren Ausbildung nach Italien geschickt und dann als Solosänger angestellt[3]. Früher waren auch Castraten ange-

1) [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzbisthums Salzburg S. 255: „Die Hofmusik [unter Hieronymus] zeichnete sich aus; soll aber die verhältnißmäßig besser bezahlte des Erzbischofs Sigismund nicht erreicht haben." Vgl. Burney Reisen III S. 260 f. Schubart Aesthetik S. 457.

2) Die „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahre 1757" in Marpurgs krit. Beitr. III S. 183 ff., welche wie ich vermuthe von Leop. Mozart herrührt, liegt dem von mir Angeführten zu Grunde. Die Quellen für eine genauere Kenntniß der musikalischen Zustände und Persönlichkeiten außer den Notizen, welche der Mozartsche Briefwechsel bietet, sind sehr spärlich. Ben. Pillweins Lexikon salzburgischer Künstler (Salzburg 1821) ist für die Musiker oberflächlich, ebenso die Biographien salzburgischer Tonkünstler (Salzb. 1845).

3) In der erwähnten Nachricht werden die Salzburger Jos. Meiß-

ſtellt, Erzbiſchof Sigismund ließ dieſelben abſterben ohne andere anzuſtellen; dagegen ſchickte er die Tochter des Domorganiſten Lipp um ſie als Sängerin ausbilden zu laſſen nach Italien, welche nach ihrer Rückkehr im Jahre 1762 als Hofſängerin angeſtellt wurde und ſich bald darauf mit dem jüngſt nach Salzburg gekommenen Michael Haydn verheirathete. Im Jahre 1778 nahm Erzbiſchof Hieronymus auch wieder einen Caſtraten Ceccarelli[4] in ſeine Dienſte.

Neben dem Chor war ein für damalige Zeit vollſtändig beſetztes Orcheſter angeſtellt, welchem zur Unterſtützung der Singſtimmen in der Kirche ein Poſaunenchor beigegeben wurde, während die dort entbehrlichen Bläſer zur Verſtärkung der Saiteninſtrumente verwendet wurden. Denn es wurde, namentlich zu den beiden Chören von je ſechs Trompetern und Paukern, Niemand angenommen, der nicht auch bei den Saiteninſtrumenten gebraucht werden konnte.

Unter Erzbiſchof Sigismund war Eberlin Kapellmeiſter (1750 — 1762), ein gründlich gebildeter Contrapunktiker und fleißiger und fruchtbarer Componiſt für die Kirche, deſſen Werke aber kaum über den Umkreis von Salzburg hinaus bekannt geworden ſind[5]. An ſeine Stelle trat Lolli (1762

---

ner, Baſſiſt und Felix Winter, Tenoriſt als in Italien gebildete Sänger genannt.

4) Ich weiß nicht, ob dies der Altiſt Franc. Ceccarelli iſt, welcher 1752 in Foligno geboren, ſpäter bei der Oper in Dresden engagirt war und dort 1814 ſtarb.

5) Ernſt Eberlin, zu Jettenbach in Schwaben 1746 geboren, war, ehe er Kapellmeiſter und Truchſeß wurde, Hoforganiſt in Salzburg. Was über ihn berichtet wird, geht auf die oben erwähnte Nachricht zurück, wo es von ihm heißt: „Wenn jemand den Namen eines gründlichen und fertigen Meiſters in der Setzkunſt verdient, ſo iſt es gewiß dieſer Mann. Er hat die Töne ganz in ſeiner Gewalt; und er ſetzet mit ſolcher Behendigkeit, daß es mancher für eine Fabel halten würde, wenn man ihm

Digitized by Google

— 1777), früher Tenoriſt, welcher mehrere Kirchencompoſitionen geſchrieben hat, die nicht von großer Bedeutung geweſen zu ſein ſcheinen[6]. Im Jahr 1772 wurde noch Fiſchietti[7] als Titularkapellmeiſter angeſtellt, der ſich durch Opern und Kirchenmuſik bekannt gemacht hatte; er ſcheint in Salzburg wenig mehr geleiſtet zu haben[8].

Als Lolli 1762 zum Kapellmeiſter und Leopold Mozart an ſeine Stelle zum Vicekapellmeiſter befördert war, wurde Michael Haydn[9] auf die Empfehlung eines Neffen vom Erzbiſchof Sigismund als Concertmeiſter und Orcheſterdirector angeſtellt, ſpäter auch Organiſt an der Dreifaltigkeitskirche. Der perſönliche Verkehr zwiſchen den Familien Mozart und Haydn war nicht lebhaft. Haydn hatte eine Nei-

---

die Zeit beſtimmen wollte, in welcher dieſer gründliche Setzer dieſe oder jene beträchtliche Compoſition zu Stande gebracht hat. Was die Menge ſeiner verfertigten Muſikſtücke betrifft, kann man ihn den zween ſo ſehr fleißigen als berühmten Hrn. Componiſten Scarlatti und Teleman an die Seite ſtellen. Im Druck ſind nur die Toccaten für die Orgel von ihm bekannt." Ein Heft Orgelfugen erſchien in Nägelis Sammlung claſſ. Muſik.

6) Giuſ. Lolli, geboren in Bologna, wurde 1748 Vicekapellmeiſter in Salzburg. Erwähnt werden von ihm einige Oratorien, Meſſen und Vespern.

7) Domenico Fiſchietti, geboren 1729 in Neapel, wo er ſeine Studien machte, ſchrieb eine Reihe von Opern und kam als Compositore und Maestro di musica der Operngeſellſchaft von Joſ. Poſtelli 1765 nach Dresden (Hiller wöch. Nachr. I S. 35), wo er im folgenden Jahr als Kirchencomponiſt angeſtellt wurde (ebend. I S. 26).

8) Vgl. Beil. V, 49, wo Mozart über ihn ſpottet; auch erwähnt er ſeiner in dem Briefe an Padre Martini (Beil. VI, 2) nicht.

9) [Schinn und Otter] Biographiſche Skizze von Michael Haydn. Salzb. 1808. — Michael Haydn, Joſephs jüngerer Bruder, war 1737 in Rohrau geboren und erwarb ſich ſeine muſikaliſche Bildung in Wien. Im Jahre 1757 wurde er als Kapellmeiſter nach Großwardein berufen, und kam von da nach Salzburg, das er nicht mehr verließ. Er ſtarb dort 1806.

Digitized by Google

gung bei einem Glas Bier[10] oder Wein zu ſitzen[11], welche dem nüchternen und ſtrengen Mozart um ſo tadelnswerther erſchien, als er ihm vorwarf daß er darüber die Erfüllung ſeiner Amtspflichten vernachläſſige[12]. Dazu kam daß auch der Lebenswandel der Frau Haydn nicht ohne Anſtoß geweſen zu

10) Haydn hatte die Muſik für die Zwiſchenacte zu Zaire ſo gut gemacht, daß der Erzbiſchof ihm die Ehre anthat bei Tafel zu ſagen, er hätte nicht geglaubt, daß der Haydn ſo etwas zu machen im Stande ſei, er ſollte anſtatt Bier nichts als Burgunder trinken; worauf er ihm dann als Belohnung — 6 Kronthaler auszahlen ließ, wie Leop. Mozart ſeinem Sohne ſchreibt (1. Oct. und 9. Oct. 1777).

11) Seine Biographen erzählen (S. 16), daß er gewöhnlich nach einem Auguſtinerkloſter ſpazieren ging, wo er ſich mit Lecture und Muſik unterhielt, „auch dabei ein gutes Glas Bier nicht ausſchlug. Den ſteten Genuß des Weins verbot ihm das beſchränkte Einkommen. Erſt ſpät am Ende beſuchte er den berühmten Keller des Stiftes zu St. Peter, welchen er auch in einem ſcherzhaften Liede mit Melodie beſang. Am beſten ſchmeckte ihm das Glas, mit dem er ſich jedoch nie gegen die Mäßigkeit verſündigte, wenn ihn ein guter Freund und vorzüglich der Herr Abt des beſagten Stifts damit regalirte und er deſſen unter Sang und Klang genießen konnte.“ Das Haydnſtübchen im Keller von St. Peter, in welchem Haydns Portrait hängt, iſt beſonders ſeit dem Mozartfeſte zu großem Ruf gekommen. Haydns Neigung zu einem guten Trunk iſt noch jetzt in Salzburg allgemein bekannt; wenn ſeine Biographen wohl allzuglimpflich urtheilen, ſind die Ausdrücke Leop. Mozarts vielleicht etwas zu herbe.

12) Leop. Mozart ſchreibt an Wolfgang (29. Dec. 1777): „Wer meinſt du wohl iſt Organiſt bei der heil. Dreifaltigkeit geworden? — Hr. Haydn! Alles lachte. Das iſt ein theurer Organiſt; nach jeder Litaney ſauft er ein Viertel Wein, zu den übrigen Dienſten ſchickt er den Lipp, der will auch ſaufen.“ — (29. Juni 1778): „Nachmittags ſpielte Haydn bei der Litaney und Te deum laudamus (wo der Erzbiſchof zugegen war) die Orgel, aber ſo erſchröcklich daß wir alle erſchracken und glaubten, es werde ihm wie dem ſeel. Adlgaſſer ergehen [der auf der Orgel vom Schlag getroffen wurde]. Es war aber nur ein kleiner Rauſch, der Kopf und die beiden Hände konnten ſich gar nicht mit einander vergleichen.“ — — „Haydn wird ſich in wenig Jahren die Waſſerſucht an Hals ſaufen, oder wenigſtens, da er itzt ſchon zu allem zu faul iſt, immer fauler werden, je älter

Digitized by Google

ſein ſcheint[13]; ſo daß man ſich wohl erklären kann, daß Leopold Mozart ſowohl für ſich als für ſeine Kinder einen näheren Verkehr mit dieſem Hauſe nicht zuträglich fand. Ob perſönliche Reibungen und Eiferſüchteleien, wie ſie in kleinen Verhältniſſen leicht entſtehen, auch einigen Einfluß gehabt haben auf die ungünſtige Beurtheilung Michael Haydns, welche in Mozarts Aeußerungen ſich bemerklich macht[14], iſt kaum zu entſcheiden. Jedenfalls erſtreckt ſich dieſe Ungunſt nicht auf die Schätzung des Künſtlers; als ſolchen ſtellte L. Mozart Haydn ſehr hoch[15] und Wolfgang ſtudirte ſowohl ſeine

---

er wird." Auch in K. R[isbecks] Briefen eines reiſenden Franzoſen über Deutſchland (1784) heißt es (I S. 357): „Joſeph Haydn hat einen Bruder, welcher Kapellmeiſter zu Salzburg iſt und ihm in der Kunſt nichts nachgiebt; allein es fehlt dieſem an Fleiß um ſich zu dem Ruhm ſeines Bruders aufzuſchwingen." Dieſer Vorwurf mag ſich aber wohl hauptſächlich auf eine Abneigung gegen gewiſſe Amtsgeſchäfte beziehen, denn als Componiſt war Michael Haydn wenigſtens in ſpäteren Jahren ungemein fleißig.

13) Wolfgang ſpottet in einem Briefe an Bullinger (7. Aug. 1778): „Es iſt wahr, die Haydn iſt kränklich; ſie hat ihre ſtrenge Lebensart gar zu ſehr übertrieben; es giebt aber wenige ſo! — mich wundert daß ſie durch ihr beſtändiges Geißeln, Peitſchen, Ciliciatragen, übernatürliches Faſten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht ſchon längſt verloren hat." Leop. Mozart ſchrieb ſeinem Sohne (11. Juni 1778) Haydn habe wenig Ausſicht auf Beförderung, weil ſie eine gewiſſe Judith, die Geliebte des Violiniſten Brunetti, eines ausſchweifenden Menſchen, zu ſich ins Haus genommen hätten.

14) Als davon die Rede war daß Haydn vom Erzbiſchof nach Italien geſchickt werden ſolle, ſchreibt Leop. Mozart (4. Dec. 1777): „Man ſagt nun es wäre auf der Guardarobba bereits ein gutes Winterkleid für Hrn. Haydn auf die Reiſe nach Italien angeſchafft. — Den möcht ich in Italien mit den Wälſchen reden hören! da werden ſie gewiß ſagen: questo è un vero Tedesco!" Wolfgang vergleicht Schweizer mit ihm und ſagt (3. Dec. 1777) er ſei „trocken und glatt wie unſer Haydn, nur daß die Sprache ſeiner iſt."

15) „Hr. Haydn iſt ein Mann," ſchreibt er ſeinem Sohne (24. Sept. 1778) „dem du ſeine Verdienſte in der Muſik nicht abſprechen wirſt." Die

Digitized by Google

als Eberlins Kirchencompoſitionen als Muſter contrapunktiſcher Arbeiten, ſchrieb ſich dieſelben ab[16] und ſprach ſich auch ſpäter über ihren Werth ſehr günſtig aus[17]. Wir werden auch

---

Muſik zu Zaire, von welcher noch die Rede ſein wird, lobt er außerordentlich.

16) Von Wien aus erbittet er ſich (4. Jan. 1783) „auf klein Papier, blau eingebunden [vgl. S. 417, Anm. 7] Contrapunkte von Eberlin und etwelche Sachen von Haydn dabei." Dies Buch enthielt nach einer Notiz, welche Al. Fuchs ſich darüber gemacht hatte, von Mozarts Hand in Partitur geſchrieben:

M. Haydn, *In te domine speravi*, fuga a 4 voci 2 Viol. Org.
Eberlin, Missa canonica a 4 voci Organo (drei verſchiedene).
Eberlin, Hymnus *Recessit pater noster* a 4 voci.
Eberlin, Hymnus *Tenebrae factae sunt* a 4 voci Org.
Eberlin, Graduale pro dominica in palmis *Tenuisti* a 4 voci Org.
Eberlin, Offertorium pro dominica in palmis Improperium a 4 voci Org.
Eberlin, Communio pro dominica in palmis *Pater si potest* a 4 voci Org.
M. Haydn, *Tenebrae* a 4 voci Org.
Eberlin, 3 Motetti *In nomine domini; Christus factus est; Domine Jesu* a 4 voci.
M. Haydn, *Ave Maria* pro adventu Domini a Sopr. solo c. rip.
Eberlin, *Benedixisti* a 4 voci Org.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Kyrie*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.

Kurze Zeit darauf ſchreibt er (12. März 1783): „Das Tres sunt [M. Haydns] muß von meiner Hand in Partitur geſchrieben ſein." In dem Nachlaß Mozarts bei André findet ſich (Verz. 26) die Fuge Pignus futurae gloriae aus der gedruckten Litanei M. Haydns von Mozarts Hand abgeſchrieben. Eine andere Fuge auf denſelben Text, ebenfalls von Mozart abgeſchrieben, befindet ſich ebendaſelbſt (Verz. 23). Das Original der vollſtändigen Litanei, aus welcher dieſe Fuge entlehnt iſt, beſitzt Hr. Ruhl in Frankfurt; es trägt die Unterſchrift Salisburgo 8va Aprilis 1764 und iſt vermuthlich von Mich. Haydn.

17) Mozart ließ ſich dieſe Sachen für die ſonntäglichen Aufführungen

Digitized by Google

ſehen, wie zwiſchen dem gereiften Mozart und Mich. Haydn ein freundſchaftliches, auf gegenſeitiger künſtleriſcher Achtung begründetes Verhältniß beſtand [18].

Die Obliegenheiten der Kapellmeiſter und Organiſten beſchränkten ſich nicht darauf die Aufführungen der Kirchenmuſik zu leiten, ſondern es war ihre Pflicht und ſie ſetzten ihre Ehre darin, daß die für den feierlichen Gottesdienſt nöthige Muſik auch im Weſentlichen ihr Werk ſei. Nicht allein bei feſtlichen Gelegenheiten waren neue, für dieſen Zweck beſonders verfaßte Compoſitionen unerläßlich, ſondern man war auch darauf bedacht, während des laufenden Jahrescurſus durch neue Muſik für Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu ſorgen. Es war daher eine ununterbrochene Thätigkeit für die Kirchenmuſik, von welcher auch jüngere, talentvolle und ſtrebſame Mitglieder der Kapelle nicht ausgeſchloſſen waren, da es nie an Veranlaſſungen fehlte Compoſitionen verſchiedener Art zur Aufführung zu bringen. Dies wurde eine vortreffliche Schule für junge Componiſten, welchen Gelegenheit geboten wurde ſich zu verſuchen, ihre Verſuche aufführen zu laſſen und ſo durch Hören und Vergleichen mit Erfolg zu lernen. Nicht

---

bei van Swieten ſchicken und erbat ſich für dieſelben auch die neueſten Fugen Mich. Haydns: „Das Lauda Sion" ſchreibt er (12. März 1783) „möchte gar zu gern hören laſſen — die Fuge In te Domine speravi hat allen Beyfall erhalten, wie auch das Ave Maria und Tenebrae."

18) Zu erwähnen ſind auch die Domorganiſten. Anton Cajetan Adlgaſſer, geb. 1728, war ein Schüler Eberlins und vom Erzbiſchof zu ſeiner weiteren Ausbildung nach Italien geſchickt worden. Im Jahr 1751 wurde er erſter Hof- und Domorganiſt und ſtarb 1777 vom Schlage getroffen während er die Orgel ſpielte. Er war ein tüchtiger Orgelſpieler und Accompagniſt und hatte mehrere Kirchencompoſitionen geſchrieben, die auch ſpäter noch in Salzburg aufgeführt und geſchätzt wurden. Weniger bedeutend war der zweite Domorganiſt Franz Ign. Lipp, der Schwiegervater Mich. Haydns.

Digitized by Google

minder erſprießlich war es für ihre Schulung daß ſie für beſtimmte liturgiſche Zwecke und mit Rückſicht auf gegebene Mittel arbeiten und ſich alſo an feſt ausgeprägte Formen und an das Haushalten mit den dargebotenen, oft beſchränkten Mitteln gewöhnen mußten. Die Nachtheile einer jeden künſtleriſchen Schule blieben auch hier nicht aus. Durch den Einfluß überlieferter Gewohnheiten, gewiſſer durch ein überwiegendes Talent ausgebildeter Manieren, auch wohl einer beſtimmten Geſchmacksrichtung hochgeſtellter Perſonen bildete ſich eine locale Tradition aus, welche einer freien Entwickelung hinderlich wurde, indem ſie auch für das Zufällige und Unweſentliche beſchränkende Normen feſtſetzte. Es liegt in der Natur der Sache daß ein ſolcher Zwang nirgends hemmender und drückender wirkt als in allen kirchlichen Dingen, indem ſelbſt das an ſich Unbedeutende, vielleicht gar Verkehrte, weil es mit dem Heiligen in Verbindung geſetzt iſt, durch eine längere Gewöhnung als mit dieſem ſeinem Weſen nach gleichbedeutend angeſehen wird. Mag man daher auch den Vortheil einer ſolchen, wie jeder anderen Schulung hauptſächlich darin ſetzen, daß das Techniſche feſt und tüchtig ausgebildet werde, ſo iſt grade die Sicherheit in dem was handwerksmäßig bei der Kunſtübung iſt auch für die Entwickelung des Genies die nothwendige Grundlage, von welcher aus es allein im Stande iſt ſich von allem zu befreien, was in der Tradition unweſentlich und unwahr iſt. Wir werden nun ſehen, wie gründlich ſich Mozart durch die Schule, wie er ſie auf dem Gebiete der Oper durchmachte, auch nach dieſer Richtung hin durcharbeitete.

Mozart fand die Kirchenmuſik, wie die Oper, in einer beſtimmten Weiſe zu fertigen Formen ausgebildet vor. Dieſelbe Schule, welcher die Oper ihre Entwickelung verdankte, die neapolitaniſche, hatte auch der Kirchenmuſik eine Ausbil-

dung gegeben, die im Weſentlichen von denſelben Impulſen ausging und derſelben Richtung folgte, wie dies bei der Oper der Fall war. Den Wendepunkt bildete die Einführung der ſelbſtändigen Melodie, welche ohne Rückſicht auf ihre harmoniſche oder contrapunktiſche Behandlung an und für ſich als Ausdruck einer mehr oder weniger erregten Empfindung ihre Bedeutung hatte, in die Kirchenmuſik. Die Beſtrebungen, durch welche die Oper ins Leben getreten war, hatten dieſe Weiſe der Melodienbildung hervorgerufen und ausgebildet; ſie wurde dann auch in die Cantate eingeführt, und nachdem ſie mehr und mehr allgemeine Geltung als die natürliche und verſtändliche Ausdrucksweiſe der Empfindung durch die Muſik überhaupt erlangt hatte, bahnte ihr namentlich das Oratorium auch den Weg zu der Muſik, welche der Kirche und dem Cultus zu dienen beſtimmt war. Hiermit war eine Richtung eingeſchlagen, welche in mehr als einer Weiſe zu einer ſubjectiven Einſeitigkeit zu führen geeignet war. Die Kirchenmuſik, wie ſie vorzugsweiſe in der römiſchen Schule, deren Repräſentant bekanntlich Paleſtrina iſt, ausgebildet war, hat den Charakter der Größe und Einfachheit weſentlich dadurch erreicht, daß ſie den Chor der Singſtimmen, wie viel deren auch angewendet ſind — mag die Behandlungsweiſe vorzugsweiſe harmoniſch oder contrapunktiſch, die Darſtellung ruhig oder belebt ſein — als ein ungetheiltes Ganze behandelt, in welchem kein einzelnes Glied an und für ſich Bedeutung hat und ſich als ſolches geltend machen kann; ſondern wie aus einem treibenden Keim die Pflanze hervorwächſt, ſo geſtaltet ſich das muſikaliſche Kunſtwerk aus einer Grundempfindung, deren bildende Kraft ſtark genug iſt um in jedem Moment alles Einzelne vollſtändig zu durchdringen und zu einem Ganzen zuſammenzuſchließen. Der Eindruck dieſer Muſik iſt dem des Meeres vergleichbar, welches ohne Aufhören

Digitized by Google

Woge auf Woge wälzt, von denen keine vor der anderen ſich auszeichnet, und doch gewährt der Anblick dieſes ſcheinbar einförmigen Treibens den Eindruck des wechſelndſten Lebens, und einer nie ruhenden unverſiegbaren Kraft, welche ſich in friedlicher Ruhe und empörtem Kampf in gleicher Machtfülle offenbart und das Gemüth mit dem Gefühl der Erhabenheit und Größe erfüllt ohne je zu ſättigen oder zu ermüden. Dieſer Charakter wurde verändert, ſowie einer Melodie das Recht eingeräumt wurde ſich als Hauptmelodie geltend zu machen, wodurch jene Einheit und Geſchloſſenheit aller Stimmen zu einem Ganzen nothwendig beeinträchtigt werden mußte, indem nun einzelne gelegentlich hervor- oder zurücktraten, und für ſich ſelbſt eine verſchiedene Bedeutung in Anſpruch nahmen. Und fand dieſes Princip einmal Anerkennung, ſo war die natürliche Folge daß es in der Weiſe ausgebildet wurde, daß man eine Melodie zur herrſchenden machte, welche durch die anderen Stimmen hauptſächlich getragen und unterſtützt wurde. Dies ſchließt natürlich nicht aus, daß durch ſorgfältige freie Stimmführung auch den begleitenden Stimmen eine gewiſſe Selbſtändigkeit und ein beſtimmter Charakter gewahrt bleibe; allein das Grundverhältniß iſt ein weſentlich anderes geworden, ſeitdem von Ueber- und Unterordnung, von einer Hauptmelodie und ihrer Begleitung die Rede iſt. Dies trat noch mehr dadurch hervor daß man auch der Inſtrumentalmuſik Eingang in die Kirche geſtattete, welche hier nur als eine begleitende ſich den Singſtimmen anſchließen konnte. Zunächſt war es die Orgel und dann die Poſaunen, welche man in einer Weiſe anwandte, daß ſie mit den Singſtimmen gehend dieſelben unterſtützten und verſtärkten und auf eine ſelbſtändige Bedeutung neben denſelben oder gar ihnen gegenüber keinen Anſpruch machten; allein als man auch die Saiteninſtrumente und allmählich die verſchiedenen Blasin-

Digitized by Google

ſtrumente des ſich ausbildenden Orcheſters in der Kirche gebrauchte, mußte ſowohl die natürliche Beſchaffenheit dieſer Inſtrumente als die Gewohnheit, welche ſich in der Anwendung und Behandlung derſelben bereits gebildet hatte, dahin führen, daß ihnen in ähnlicher Art die Rolle der Begleitung bei der Kirchenmuſik zufiel wie in der weltlichen. Am deutlichſten ſprach ſich dieſe Richtung aus, als man auch dem eigentlichen Sologeſang mit begleitendem Orcheſter in der Kirche Raum gönnte; aber auch wo die Inſtrumente mit dem Chor zuſammenwirkten, bildete ſich eine ihrem Charakter nach orcheſtrale, den Singſtimmen gegenüber ſelbſtändige Begleitungsweiſe aus, die wiederum auf die Behandlung der Geſangpartien Einfluß gewinnen mußte. Allerdings wurde die Anwendung der ſtrengen contrapunktiſchen Compoſitionsweiſe keineswegs von der Kirchenmuſik ganz ausgeſchloſſen, im Gegentheil galt ſie ſtets als ein Haupterforderniß und vorzüglicher Schmuck derſelben; allein auch hier machte ſich allmählich eine ganz veränderte Anſchauung geltend. Die Aufgabe und das Ziel der contrapunktiſchen Behandlung iſt ebenſowohl die vollſtändige Freiheit und Selbſtändigkeit jeder einzelnen Stimme als die vollkommene Gleichberechtigung aller unter einander, welche nur möglich ſind durch die ſtrenge Unterordnung aller unter ein Geſetz und die freie Selbſtbeſchränkung der einzelnen um des Ganzen willen. Wo dies Ziel erreicht wird, ſind geſchloſſene Einheit und lebendige Bewegung die charakteriſtiſchen Eigenſchaften des muſikaliſchen Kunſtwerks. Ferner wird durch das Feſthalten eines einfachen Grundgedankens, der nach allen Seiten hin gewendet und durchgeführt wird, eine Conſequenz und Strenge herbeigeführt, welche wiederum dem Kunſtwerk eine größere Einheit und nachdrücklichere Bedeutung zu geben vermögend ſind. Es iſt alſo einleuchtend, daß dieſe Form der Compoſition vor-

Digitized by Google

zugsweiſe zum Ausdruck ernſter und gewichtiger Vorſtellungen geeignet iſt; allein es iſt eben auch nur eine Form, die erſt durch den Inhalt, mit welchem ſie erfüllt und den Geiſt, mit welchem ſie beſeelt wird, Charakter und Bedeutung erhält. Jedermann weiß daß ſelbſt ſtrenge contrapunktiſche Formen, wie die des Canons und der Fuge, zu komiſchen Wirkungen draſtiſcher Art verwendet werden, daß ſie zum dramatiſch lebendigen Ausdruck ſehr verſchiedenartiger Leidenſchaften geeignet ſind, und ſogar in einer Weiſe zierlich und elegant ausgeführt werden können, daß der Laie, welchem das Wort Contrapunkt einen ehrfurchtsvollen Schrecken einzuflößen pflegt, nicht ahnt daß es eine kunſtvolle Gelehrſamkeit iſt, welche ihn entzückt. An ſich alſo iſt die Form ſtreng contrapunktiſcher Bearbeitung weder geiſtlich noch kirchlich, ſondern ſie wird es erſt, wenn ſie von dieſem Geiſt durchdrungen und in dieſem Sinne angewendet wird. Je mehr aber die nichtkirchliche Muſik ſich dieſer ſtrengen Formen entäußerte und die entſprechende Richtung auch in der kirchlichen Muſik maßgebend wurde, um ſo eher konnte der Irrthum ſich geltend machen, daß jene künſtleriſch ſtrengen Formen an ſich das Weſen des Kirchlichen ausdrückten und deshalb in der Kirchenmuſik angewendet werden müßten. Die Folge davon war, daß dies nun in einer rein äußerlichen, formelhaften Weiſe geſchah, wobei man Gefahr lief, das künſtleriſche oder techniſche Verdienſt einer gründlichen contrapunktiſchen Arbeit ſchlechthin mit kirchlichem Sinn und Geiſt zu identificiren und deshalb ſie in einer Weiſe anzuwenden und zu behandeln, daß von kirchlicher Auffaſſung dabei ſo wenig die Rede war als bei der Handhabung derjenigen Formen, welche von außen her in die Kirchenmuſik eingedrungen waren. Der Gegenſatz, welchen man zwiſchen ſtrenger und nichtſtrenger Darſtellungsweiſe empfand — ein Gegenſatz der als ſolcher mit

Digitized by Google

dem Begriff des Kirchlichen nichts zu thun hat — führte dann zu einer Art von Compromiß zwiſchen beiden, es ſetzte ſich ein gewiſſes Herkommen feſt, nach welchem in den liturgiſchen Texten gewiſſe Theile in ſtreng contrapunktiſchen Formen, andere dagegen frei behandelt wurden. Die Geſtaltung in dieſem Sinne war, da es keine eigentlichen Satzungen dafür gab, von örtlichen und perſönlichen Einflüſſen vielfach bedingt, im Ganzen aber iſt die Auffaſſung und Gliederung der kirchlichen Texte, wie ſie noch jetzt vorherrſchend iſt, durch die neapolitaniſche Schule feſtgeſtellt worden.

Die geiſtige Richtung, auf welcher dieſe Wandlungen der formalen Geſtaltung beruheten und welche denſelben ihre eigenthümliche Bedeutung gab, iſt nicht zu verkennen. Durch die freie Ausbildung der Melodie in der Oper und im weltlichen Geſange überhaupt war die Möglichkeit gegeben worden, der ſubjectiven Empfindung in ihren mannigfachſten Nuancen und Steigerungen den entſprechenden muſikaliſchen Ausdruck zu geben. Die Wirkung der ſich nach dieſer Seite hin entwickelnden Kunſt auf das muſikaliſche Publicum war außerordentlich und mußte außerordentlich ſein. Es war aber keineswegs ein bloß äußerliches Streben durch neue Reizungsmittel zu wirken, wenn man auch die Kirchenmuſik in dieſem Sinn umzugeſtalten ſuchte, ſondern es war die nothwendige Folge eines neu erwachten Lebens in der Kunſt, daß ſich das Bedürfniß regte die religiöſen Empfindungen frei von conventionellem Zwang mit aller Kraft und Wahrheit, wie ſie im Künſtler ſich regten, und mit allen Mitteln der Kunſt darzuſtellen; auch gaben die liturgiſchen Texte vielfache Veranlaſſung zum lebhaften Ausdruck tief erregter, ja bis zur Leidenſchaft geſteigerter Gefühle; ſie boten Gelegenheit dar für eine faſt dramatiſch lebendige Darſtellung einzelner Situationen; ſelbſt die Pracht des Cultus mochte wohl

Digitized by Google

dazu einladen, alle Mittel einer glänzend ſich entwickelnden Kunſt in den Dienſt des Heiligen zu nehmen, wie dies ja auch mit der bildenden Kunſt geſchehen war. So wurde dieſer neue Weg betreten ebenſowohl mit dem reinen Eifer eines neu belebten künſtleriſchen Strebens als mit dem unbefangenen Sinn einer Frömmigkeit, welche das Beſte das ſie beſitzt und leiſtet zu heiligen glaubt, indem ſie es der Kirche darbringt. Fortan beruhete die Heiligkeit und Würde der Kirchenmuſik allein auf der individuellen Kraft und Tiefe, dem ſubjectiven Ernſt und Genie des Künſtlers. Es lag aber in dem ganzen Gange der geiſtigen Entwickelung jener Zeit und beſonders bei den Italiänern daß die Gefahren, welche ſtets die aus den Schranken einer beengenden Tradition zu völliger Freiheit ſich entwickelnde Kunſt bedrohen, ſich bald einſtellten und als nicht zu überwindende erwieſen. Während die Kirche im Bewußtſein ihrer Macht und mit wohlberechneter Klugheit ſich gegen die freier ſich entwickelnde Kunſt, ſoweit ſie in derſelben ein wirkſames Mittel zu ihrer Verherrlichung erkannte, tolerant erwies, hielt ſie dagegen mit unerbittlicher Strenge feſt an den Satzungen und Gebräuchen, welche auch die Kunſt in ihrem Weſen wie in ihrer Form an unzerreißbaren Fäden gebunden hielten. Auch lag es weder im Geiſt jener Zeit noch war es die Art der Italiäner mit nachdrücklicher Beharrlichkeit ſich jene abſolute geiſtige Freiheit zu erringen, welche allein aus ſich ſelbſt die Geſetze des künſtleriſchen Schaffens in ſtets erneuertem Streben und Kämpfen zu erfaſſen und feſtzuſtellen die Kraft ſchöpft; man freute ſich des im raſchen Anlauf Gewonnenen und ließ ſich an einer gewiſſen Freiheit äußerlich damit zu ſchalten genügen. Daher tritt denn verhältnißmäßig raſch ein Formalismus ein, der ſich wiederum auf die Handhabung gegebener Formen beſchränkt, wie ja der Sinn der Italiäner über-

Digitized by Google

haupt der in ausgeprägten Formen ſich ausſprechenden Schönheit zugewendet iſt und deshalb auch in der Kirchenmuſik dieſelbe in der Weiſe erſtrebte, welche damals allgemeine Geltung hatte. Dieſen Ausdruck aber hatte dieſelbe auf dem Gebiet der Muſik in jener Zeit entſchieden in der Oper gefunden, und das geiſtige und künſtleriſche Element, welches ſich in den Formen der Kirchenmuſik kund giebt, iſt nicht dem kirchlichen Leben entnommen, ſondern dem künſtleriſchen der Oper; ſie ſpricht der Hauptſache nach nicht ſowohl zum kirchlichen Glauben der Gemeinde, als zum Schönheitsgefühl der muſikaliſch Gebildeten. Dieſes Verhältniß zur Oper wurde allerdings nicht zu einer Abhängigkeit in der Weiſe, daß die beſtimmten Formen, welche ſich dort wie wir ſahen ausgebildet hatten, ohne Weiteres auf die Kirchenmuſik übertragen worden wären; dies verboten, von anderen Rückſichten abgeſehen, ſchon die liturgiſchen Formen des Gottesdienſtes, denen die Muſik ſich unterwerfen mußte — ein Zwang, der, wo er nicht kleinlich ausgeübt wurde, von wohlthätigem Einfluß war. Allein man gab auch den Zuſammenhang mit den alten Kirchentönen auf, welchen die ältere Kirchenmuſik feſtgehalten hatte, indem ſie an die Intonation des Prieſters ſich anſchließend, ihre Motive daher entlehnte und die Behandlung derſelben auf das altüberlieferte Tonſyſtem gründete. Indem man dafür die Freiheit durchaus ſelbſtändiger Erfindung gewann, verzichtete man auf eine muſikaliſche Symbolik, welche, zumal bei einer dem Cultus dienenden Kunſt, ſchlechthin unerſetzlich iſt. Denn wenn auch ſpäterhin noch mitunter einzelne Motive den Kirchentönen entnommen wurden, ſo hatte das keineswegs mehr dieſelbe Bedeutung, theils weil dies etwas Vereinzeltes, nicht mehr im Zuſammenhang lebendiger Tradition Stehendes war, theils weil die muſikaliſche Bearbeitung derſelben in Sinn und Weiſe der neueren Richtung

Digitized by Google

ausgeführt wurde. Dieſe aber ging hauptſächlich darauf hin, der erregten Empfindung und Leidenſchaft einen ſtarken und lebhaften Ausdruck zu geben und verſchmähte es nicht durch ganz individuelle und rein ſubjective Auffaſſung der muſikaliſchen Geſtaltung eine eigenthümliche Färbung und eben dadurch einen neuen Reiz zu verleihen. War man einmal auf dieſe Bahn eingelenkt, ſo konnte es nicht fehlen daß die im muſikaliſchen Geſchmack immer ſtärker hervortretende Neigung für das ſinnlich Reizende, für eine anmuthige Weichheit auch auf dem Gebiet des Kirchlichen ſich geltend machte. Endlich erwies ſich die Herrſchaft der Geſangskunſt, welche den Entwickelungsgang der Oper beſtimmte, auch in der Kirchenmuſik mächtig. Die Gewöhnung an die Art des muſikaliſchen Genuſſes, welchen die vollendete Virtuoſität der Sänger gewährte, vereinigte ſich mit der Vorſtellung, daß diejenigen muſikaliſchen Leiſtungen, welche der herrſchenden Geſchmacksrichtung nach als die höchſten überhaupt angeſehen wurden, auch am würdigſten ſeien dem Heiligſten zu dienen, und dem Glanze mit welchem der Cultus ſich umgab am beſten entſprächen. So drang auch die Virtuoſität in die Kirche ein, und wir finden daher nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Kirchenmuſik, abgeſehen von manchen Unterſchieden in der Behandlung des Formellen, dem Weſen nach auf derſelben Stufe mit der Opernmuſik und mit denſelben Mitteln in gleichem Sinn und Geiſt wirkend wie dieſe.

Mit dem Einfluß, welchen die italiäniſche Muſik durch die Oper und die Virtuoſen in Deutſchland gewann, drang ſie auch in die Kirchen des katholiſchen Deutſchlands ein und gelangte hier zur völligen Herrſchaft. Dabei ſtellte ſich aber ein erheblicher, wenn gleich damals ſchwerlich empfundener oder zum Bewußtſein gebrachter nachtheiliger Unterſchied heraus. Die ganze Auffaſſung und Ausdrucksweiſe der italiäni-

Digitized by Google

ſchen Kirchenmuſik, wie ſehr ſie auch verweltlicht und von kirchlicher Frömmigkeit entfernt ſein mochte, war doch in ihrem Weſen national, und nicht allein inſofern ſie manche volksthümliche Elemente aufnahm und benutzte, ſondern weil ſie in den Grundempfindungen und der Art ſie auszuſprechen mit dem Volk in einem lebendigen Zuſammenhang ſtand, hatte ſie Anſpruch auf objective Wahrheit und ein unmittelbares Verſtändniß beim Volk. Bei der Uebertragung dieſer Kirchenmuſik als einer fertigen nach Deutſchland fiel die einzig gültige Vorausſetzung einer lebendigen Wirkſamkeit mit der nationalen Grundlage fort[19]; Auffaſſung und Darſtellung mußten als fremde durch Vermittelung der künſtleriſchen Bildung angeeignet werden, und es wurde was in Italien im Zuſammenhange mit der Entwickelung des Volkes ſich ausgebildet hatte, hier zur bloßen Form. Dabei mußte der Unterſchied der Nationalität nur um ſo mehr hervortreten; der feine Sinn für das Schöne, für Anmuth und Grazie, das leicht erregte leidenſchaftliche Gefühl, welche den Italiänern eigen ſind, wurden bei der Uebertragung ins Deutſche nur zu oft vermißt, und es iſt ſehr begreiflich, daß hier das was nur ein äußerlich Aufgenommenes und Angeeignetes war noch oberflächlicher und formeller behandelt wurde als da, wo es auf eigenem Boden gewachſen war. Ferner machte ſich ein ſchon berührter Irrthum ebenfalls häu-

19) Die proteſtantiſche Kirchenmuſik gewann bei der Reformation durch die Aufnahme des Volksliedes in die Kirche ein friſches volksthümliches Element, welches zu einer Regeneration der Kirchenmuſik hätte führen können; leider erſtarrte daſſelbe mit dem Verknöchern der proteſtantiſchen Theologie zu einem unlebendigen Dogmatismus zu dem unrhythmiſchen Choral, deſſen hoher Werth auch für die kunſtmäßige Kirchenmuſik weſentlich nur in ſeiner ſymboliſchen Bedeutung als Gemeindegeſang beruht.

Digitized by Google

figer geltend, die Meinung als ob contrapunktiſche Arbeit, namentlich in der Form der Fuge, den Charakter des Kirchlichen oder auch nur des Ernſten und Würdigen an ſich beſäße, weshalb auch nach dieſer Richtung, da man derartige Stücke als einen unerläßlichen Schmuck guter Kirchenmuſik anſah, ein geiſtlos routinirtes Formelweſen einriß. So vereinigten ſich mehr und mehr Leichtfertigkeit und Pedanterie, Oberflächlichkeit und Trockenheit, und die Kirchenmuſik verfiel raſcher und ſichtlicher als die Oper. Dies liegt zum Theil darin daß der Zwieſpalt zwiſchen dem wahren inneren Weſen derſelben und der mehr und mehr abgelebten Form hier, wo er tiefer liegt, auch bedeutender zu Tage tritt; zum Theil darin, daß ein viel allgemeineres und weiter gehendes Bedürfniß nach Kirchenmuſik, deren der Cultus nicht wohl entrathen konnte, ungleich mehr mittelmäßige Kräfte in Anſpruch nahm als dies bei der Oper der Fall war, wo ſchon die Rückſicht auf den Beifall des Publicums dazu nöthigte, eine Auswahl zu treffen und das Ausgezeichnete hervorzuziehen. Unter dieſen Umſtänden war es auch auf dieſem Gebiet viel ſchwieriger, ſelbſt für ein hervorragendes Genie, anders als im Einzelnen ſich auszuzeichnen, da durchgreifende Neuerungen und weſentliche Umgeſtaltungen hier nur möglich ſind, wenn die Beſtrebungen des Einzelnen von dem Geiſte der Zeit und des Volkes getragen und gefördert werden.

Dieſe allgemeine Lage der Kirchenmuſik wurde nun an einzelnen Orten theils durch die beſonderen localen Eigenthümlichkeiten der Liturgie, theils durch die Geſchmacksrichtung der Kirchenvorſteher, theils durch die Verſchiedenartigkeit der Kräfte, für welche der Componiſt zu arbeiten hatte[20],

20) So ſchreibt Mozart über die Kirchenmuſik in Manheim (4. Nov. 1777): „Es läßt ſich eine ſchöne Muſik machen, aber ich getraucte mir

mannigfach bedingt und modificirt. Die eigenthümlichen Verhältniſſe, unter welchen Mozart in Salzburg ſchreiben mußte, deutet er ſelbſt in einem Briefe an den Pater Martini (4. Sept. 1776) an[21]. „Ich lebe hier“ ſchreibt er „an einem Ort, wo die Muſik wenig Glück macht, obgleich hieſelbſt, auch nachdem einige fortgegangen ſind, noch ſehr tüchtige Muſiker und beſonders tüchtige Componiſten von gründlichem Wiſſen und Geſchmack ſind. Mit dem Theater ſind wir aus Mangel an Sängern übel daran; wir haben keine Caſtraten und werden deren ſchwerlich haben, denn ſie wollen gut bezahlt ſein und Freigebigkeit iſt nicht unſer Fehler. Ich unterhalte mich indeß damit daß ich für die Kammer und die Kirche ſchreibe, und es ſind hier noch zwei ſehr tüchtige Contrapunktiker Haydn und Adlgaſſer. Mein Vater iſt Kapellmeiſter an der Metropolitankirche, wodurch ich Gelegenheit habe für die Kirche zu ſchreiben ſo viel ich will. Uebrigens da mein Vater ſchon 36 Jahr im Dienſte dieſes Hofes iſt und weiß daß der Erzbiſchof Leute von vorgerücktem Alter nicht gern ſieht, ſo nimmt er ſich der Sache nicht allzuſehr an und hat ſich der Litteratur zugewendet, die ſchon ohnedies ſein Lieblingsſtudium war. Unſere Kirchenmuſik iſt ſehr verſchieden von der in Italien und wird es immer mehr. Eine Meſſe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der Sonata zur Epiſtel, dem Offertorium oder Motetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichſte, wenn der Erzbiſchof ſelbſt das Hochamt hält, darf nicht länger dauern als höchſtens drei Viertelſtunden. Dieſe Art von Com-

keine Meſſe von mir hier zu produciren. Warum? — Wegen der Kürze? — Nein, hier muß auch Alles kurz ſeyn. — Wegen dem Kirchenſtyl? — Nichts weniger, ſondern weil man hier jetzt bei dermaligen Umſtänden hauptſächlich für die Istromenti ſchreiben muß, weil man ſich nichts Schlechteres gedenken kann als die hieſigen Vocalſtimmen.“

21) Vgl. Beilage VI, 2.

positionen verlangt ein eigenes Studium. Und dabei muß es eine Messe mit allen Instrumenten, Trompeten und Pauken u. s. w. sein. Ach, wären wir nicht so entfernt von einander, wie viel hätte ich Ihnen noch zu sagen!“[22]

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen können wir uns der Würdigung von Mozarts Wirksamkeit auf dem Gebiet der Kirchenmusik durch die Betrachtung der einzelnen Werke zuwenden[23].

22.

Unter den Compositionen für die Kirche nehmen die Messen schon der Bedeutung nach, welche sie für den Gottesdienst haben, die erste Stelle ein[1]. Die Gliederung der einzelnen Theile derselben, abgesehen von derjenigen welche in der liturgischen Einrichtung begründet war, finden wir in den

22) Einige Besonderheiten der äußeren Einrichtung für die Kirchenmusik in der Domkirche lernen wir aus der oben erwähnten Nachricht kennen (Marpurg krit. Beitr. III S. 195): „Die hochfürstliche Domkirche hat hinten beim Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beim Chor vier Seitenorgeln und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobei die Chorsänger sind. Die große Orgel wird bei einer großen Musik nur zum Präludiren gebraucht; bei der Musik selbst aber wird eine der vier Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und die Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten u. s. w. und auf den beiden anderen Seitenorgeln sind die zwei Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit.“

23) Eine Uebersicht der mir bekannt gewordenen Kirchencompositionen Mozarts aus dieser Periode ist Beilage VIII gegeben; auf deren Nummern ich mich im Folgenden beziehen werde.

1) Ich habe den vollständigen Text sowohl der Messen als auch der anderen wichtigsten Kirchenmusiken, mit den nöthigsten Erläuterungen begleitet, in Beilage IX zusammengestellt.

Digitized by Google

Mozartſchen Meſſen in derſelben Weiſe feſtgehalten, wie ſie durch die neapolitaniſche Schule ausgeprägt war[2]. Die einzelnen Abſchnitte, welche in dem zuſammenhängend fortlaufenden Text gemacht werden, ſchließen ſich allerdings an die Abſätze an, welche für den Vortrag des die Meſſe leſenden Prieſters vorgeſchrieben ſind[3], allein der Auffaſſung und Ausführung nach werden ſie von einander ſehr verſchieden bearbeitet. Wo dem Componiſten freier Spielraum gegeben iſt, pflegen dieſe einzelnen Abſchnitte meiſtens als ſelbſtändige, in ſich abgeſchloſſene Muſikſtücke behandelt zu ſein, wobei auf zweckmäßige Abwechslung durch Soloſtimmen und Chor, auch durch die Wahl der begleitenden Inſtrumente, Rückſicht genommen wird. Aber ſo ausgeführte Meſſen wurden nur bei ſehr feierlichen Gelegenheiten, wo der Cultus auch von Seiten der Muſik einen ungewöhnlichen Glanz entfalten ſollte, oder wo etwa eine maßgebende Perſönlichkeit eine beſondere Vorliebe für derartige Muſik hatte, zur Aufführung gebracht, bei dem regelmäßigen Gottesdienſt nahmen ſie zu viel Zeit in Anſpruch. In der kurzen Meſſe (Missa brevis) werden daher die größeren Abtheilungen weſentlich als ein zuſammenhängender muſikaliſcher Satz behandelt, in welchem zwar die einzelnen Abſchnitte merklich unterſchieden, einige auch beſtimmt

2) Die allgemeine Analyſe der muſikaliſchen Form der Meſſe, welche hier folgt, bezieht ſich zunächſt natürlich auf die Mozartſchen Meſſen, welche derſelben zu Grunde liegen. Allein ſo wie es bei dieſen leicht iſt, trotz mancher Freiheit in der Behandlung des Einzelnen z. B. der Verwendung von Solo- und Chorſtimmen, doch den feſtſtehenden Typus zu erkennen, ſo wird man auch, wenn man die Meſſen anderer Meiſter etwa ſeit dem zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts vergleicht, bei allen Modificationen, welche durch locale und individuelle Bedingungen veranlaßt wurden, doch daſſelbe Schema erkennen.

3) Sie ſind im Abdruck des Textes durch große Anfangsbuchſtaben angedeutet.

Digitized by Google

hervorgehoben werden, allein ohne ſelbſtändige Abgeſchloſſenheit. Dabei iſt natürlich noch ein ſehr verſchiedenes Maaß in der Ausführlichkeit oder Knappheit der Darſtellung zu denken; die letzte verſchmäht es ſogar nicht den Text dadurch abzukürzen, daß ſie zu gleicher Zeit von den verſchiedenen Chorſtimmen verſchiedene Textworte vortragen läßt[4].

Der dreimalige Anruf Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! iſt regelmäßig zu einem längeren Satze ausgeführt. Früher war es beliebt, mit einem kurzen, feierlich langſamen Satz auf die Worte Kyrie eleison zu beginnen, der als Einleitung zu einem lebhaft bewegten, weiter ausgeführten diente (1. 2. 3. 8); ſpäter finden wir dieſe Form aufgegeben, und das Ganze pflegt nur ein Satz zu ſein[5]. Dieſer iſt in der Regel in lebhafter Bewegung und von einem angenehmen, gefälligen Charakter, der zwar das Flehen zu Gott um Erbarmen, durch welches das Gemüth zu innerlicher Gottesverehrung gereinigt und geſammelt werden ſoll, nicht mit tiefem Ernſt auffaßt, aber nirgend zu leerem Spiel herabſinkt. Wo es ernſter genommen iſt, zeigt ſich dies meiſtens auch in der ſtrengeren contrapunktiſchen Behandlung der Singſtimmen, vor allem in der überhaupt ſehr aus-

4) So werden in der Meſſe 2 im Credo die Worte genitum, non factum — consubstantialem patri — per quem omnia facta sunt unter drei Stimmen verthe lt zugleich geſungen.

5) Biegr. Skizzen von Mich. Haydn S. 48: „Das trockne Kyrie eleison und Dona nobis pacem hat wohl keiner vor ihm ſo richtig beſtimmt vorgetragen. Der Unfug hatte allgemein eingeriſſen, daß obige Worte nach einer Zeile im Adagio ſogleich im luſtigen Allegro und Vivace fortgeſetzt wurden, und es war burleſk komiſch, aber auch Ohr und Gefühl beleidigend anzuhören, wenn man Gott in ſeinen heiligen Tempeln in luſtigen und tanzartigen Melodien um Erbauung und den lieben Frieden anflehte. Haydn brach eine andere Bahn und trug die wichtigen Bitten mit Sehnſucht, Andacht und Würde vor."

Digitized by Google

gezeichneten Meſſe 8, wo das Kyrie ein contrapunktiſch trefflich ausgeführter Satz vom ſchönſten Wohlklang und ernſter Stimmung iſt, ähnlich auch Meſſe 10[6]. Die Worte Christe eleison werden regelmäßig beſtimmt hervorgehoben, gewöhnlich ſo daß ſie den Ausdruck wehmüthigen Flehens erhalten, äußerlich oft dadurch daß ſie von Soloſtimmen vorgetragen werden[7]. Ueberhaupt aber pflegen im Kyrie Soloſtimmen und Chor in verſchiedener Weiſe zu wechſeln.

Das Gloria[8] zerfällt bei ausführlicher Behandlung in mehrere Sätze, wie dieſes durch die aneinander gereiheten Anrufungen angezeigt iſt. Der Charakter des Ganzen, wie er bei mancher Modification, welche die Worte im Einzelnen hervorrufen, gewahrt zu werden pflegt, iſt der einer jubelnden Lobpreiſung, und der Ton, welchen die erſten Worte Gloria in excelsis Deo! anzuſchlagen veranlaſſen konnten, iſt für die Haltung des Ganzen maßgebend geworden. Nicht

---

6) Dieſe beiden Meſſen werden durch einen Inſtrumentalſatz eingeleitet, in welchem Motive angedeutet werden, die ſpäter wieder aufgenommen werden, worauf dann der Chor, zuerſt nur mit Orgelbegleitung, eintritt.

7) Die in Italien gewöhnliche Behandlungsart, welche aus dem Kyrie, Christe, Kyrie drei ſelbſtändige Sätze macht, von denen der letzte eine ausgearbeitete Fuge iſt, kommt nur einmal (6) in der Weiſe vor, daß das Christe eleison zwar ein ſelbſtändiger Satz für vier Soloſtimmen iſt, nach welchem aber das erſte Kyrie wiederholt wird. Dagegen war ſie z. B. auch in Dresden üblich und findet ſich daher auch in Haſſes, Naumanns und anderer Dresdner Componiſten Meſſen, ſowie in Bachs H-moll Meſſe.

8) Die erſten Worte Gloria in excelsis Deo intonirt der Prieſter vor dem Altar in der vorgeſchriebenen Weiſe und der Chor fällt mit den Worten et in terra pax ein, daher ſehr häufig jene Worte nicht componirt ſind. Ebenſo verhält es ſich mit dem Anfang des Credo, wo der Chor erſt mit den Worten Patrem omnipotentem beginnt. Andremal aber wiederholt der Chor die vom Prieſter intonirten Worte.

Digitized by Google

minder iſt die Vorſtellungsweiſe, welche äußeren Glanz und Pomp, wie ſie die weltlichen Höfe verherrlichten, mit Würde und Feierlichkeit identificirte und deshalb auch auf den Gottesdienſt zu übertragen ſich berechtigt hielt, die die Kirchenmuſik überhaupt während dieſer Zeit beherrſchte, beſonders auch auf die Auffaſſung des Gloria von großem Einfluß geweſen. Es iſt Regel daſſelbe in einem lebhaften, feurigen Satz auszudrücken, dem man durch ſtarke Inſtrumentation, und beſonders durch raſche, rauſchende Violinfiguren, die ſelten fehlen, Glanz und Pracht zu geben pflegte. Das für den Anfang gewählte Motiv pflegt dann, namentlich in den kurzen Meſſen, beibehalten und an den geeigneten Stellen, häufig beim Quoniam, wieder aufgenommen zu werden und den Faden zu bilden, der das Ganze zu einem gegliederten, in ſich abgeſchloſſenen Muſikſtück macht. Es beginnt regelmäßig mit dem vollen Chor; bei ausführlicher Behandlung pflegt mit Laudamus te Solo einzutreten, entweder ſo daß mehrere Soloſtimmen die verſchiedenen Aeußerungen der Anbetung und Verehrung ausdrücken, oder daß alle einer Soloſtimme übertragen ſind[9]. Dabei wird ein ins Detail gehender Ausdruck der verſchiedenen Empfindungen, welche in den Worten laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te liegen, nicht beabſichtigt, ſondern indem man ſich mit dem allgemeinen Ausdruck der Grundſtimmung begnügte, wurden die vier Kommata als natürliche Anhaltspunkte für die muſikaliſche, namentlich die rhythmiſche Gliederung des Satzes betrachtet, welche die künſtleriſche Technik ſich zu Nutzen machte. Ein ähnliches Verfahren mit den Terteswortен läßt ſich an allen

9) Es iſt eine der ſeltenen Ausnahmen daß in der Meſſe 6, wo das Laudamus als Duett für Sopran und Alt behandelt iſt, einige Paſſagen ganz im Stil der Opernmuſik angebracht worden ſind.

Digitized by Google

Stellen von ähnlicher Beſchaffenheit wahrnehmen, ſowie man auch leicht bemerkt daß die Weiſe, in welcher der Gegenſatz von Soloſtimmen und Chor angewendet und ausgebildet wird, häufig nicht ſowohl in der Beſchaffenheit der Tertesworte mit Nothwendigkeit begründet iſt, ſondern auf dem künſtleriſchen Bedürfniß beruht durch Abwechslung von Licht und Schatten die Maſſe zu gliedern und das für die künſtleriſche Behandlung Bedeutſamſte um ſo wirkſamer hervorzuheben. Im Ganzen iſt dabei die Anſicht maßgebend daß, ſowie der Schwerpunkt im Chorgeſange liegt, ſo auch die Worte, welchen das meiſte Gewicht, die höchſte Bedeutung zukommt, regelmäßig vom Chor vorgetragen werden; der Sologeſang, welcher dazwiſchen tritt, dient nicht allein zur Abwechslung, ſondern als ein leichterer Schmuck gewiſſermaßen auch zur Vorbereitung auf den mit erhöheter Kraft und Würde wieder eintretenden Chorgeſang. In dieſem Sinne iſt es alſo ganz angemeſſen, wenn mit den Worten gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam bekräftigend und zuſammenfaſſend der Chor eintritt. Die darauf folgenden Anrufungen Domine Deus u. ſ. w. ſind wiederum gewöhnlich Soloſtimmen gegeben und meiſtens unter mehrere vertheilt; ſie drängen in einer fortſchreitenden Steigerung zu den Worten hin, die den Mittelpunkt dieſes Theils der Meſſe bilden, zu dem dreifachen Anruf:

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis!
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram!
Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis!

Während die Gefühle, welche bis dahin auszudrücken waren, die allgemeinen der Frömmigkeit und der Erhebung zu Gott, ohne eine individuelle gemüthliche Färbung ſind, iſt hier eine tief erregte Stimmung von eigenthümlicher Natur und Richtung für den muſikaliſchen Ausdruck recht eigentlich wie

Digitized by Google

geſchaffen, und in einer periodiſchen Gliederung ausgeſprochen, welche ebenfalls für die muſikaliſche Darſtellung ungemein günſtig iſt. Daher denn in der muſikaliſchen Behandlung des Gloria das Qui tollis ſehr entſchieden den Schwerpunkt bildet. Auch bei Mozart tritt es in allen Meſſen hervor, obgleich er es nicht zu einem längeren Satz, der aus dem Rahmen herausträte, weiter ausſpinnt, ſondern in ganz einfacher Weiſe vom ganzen Chor vortragen läßt. Hier tritt die Tiefe und der Adel ſeiner künſtleriſchen Empfindung auch in den Meſſen, wo andere Sätze weniger bedeutend ſind, in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit hervor. Namentlich iſt es der Zauber einer reichen und originellen Harmonie, durch welche er hier zu wirken pflegt, die in mehreren Meſſen (z. B. 8. 10) in einer Weiſe hinreißend ſchön und mächtig iſt, wie wir ſie aus dem Requiem alle kennen. Allein der bewundernswerthe Zug ſeiner künſtleriſchen Natur tritt uns auch hier entgegen, daß von Anfang her weder ein ungewiſſes Suchen noch ein Verirren ins Abſtruſe bemerkbar wird, ſondern die vollkommen ſichere und klare Führung der Harmonien bei der überraſchendſten Kühnheit giebt die unmittelbare Gewähr einer Schöpferkraft, die Geſetz und Maaß der Schönheit in ſich trägt und in dem Hörer jenes Gleichgewicht der gereinigten und gehobenen Seelenkräfte herſtellt, auf welchem der wahrhaft künſtleriſche Genuß beruhet. — Wenn die auf das Qui tollis folgenden Worte quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus Jesu Christe bei weiterer Ausführung gewöhnlich als Sologeſang behandelt werden[10], ſo iſt das offenbar nicht in dem Sinne die-

10) In zwei Meſſen (3. 6) iſt dieſer Satz als ein Sopranſolo behandelt, welches nicht allein durch die darin angebrachten Virtuoſenſtücke — lange Paſſagen, ausgehaltene Töne, Cadenzen — ſondern auch durch die ganze Anlage der Opernarie ſehr nahe kommt.

Digitized by Google

ſer Worte begründet, ſondern es iſt der muſikaliſchen Gliederung zu Liebe ſo gemacht worden[11]; theils um auf das ernſte Dunkel des Qui tollis ein helleres Licht folgen zu laſſen, theils um durch dieſe Abwechslung das Gewicht des Folgenden ſtärker wirken zu laſſen. Denn die letzten Worte cum sancto spiritu in gloria Dei patris, amen! werden, obgleich ſie dadurch aus dem natürlichen engen Zuſammenhang mit den vorhergehenden geriſſen werden, regelmäßig ſelbſtändig und zwar in der Form einer Fuge behandelt. Dieſe Gelegenheit in ſtrenger contrapunktiſcher Arbeit ſich auszubilden und als tüchtigen Techniker zu bewähren hat ſich auch Mozart nicht entgehen laſſen. Anfangs ſind es kurze fugirte Sätze (1. 2), ſpäter förmliche, zum Theil lang ausgearbeitete tüchtige Fugen (3. 6. 7. 8. 10), mit welchen er das Gloria beſchließt; als aber Erzbiſchof Hieronymus ſeine Abneigung gegen derartige muſikaliſche Ausführung geltend machte, mußten die Fugen fortbleiben und in den Meſſen aus jener Zeit werden die Schlußworte des Gloria in einem kurzen Chorſatz behandelt (9. 11. 12. 13. 16. 17).

Das Credo bot unverkennbar für die muſikaliſche Behandlung die größte Schwierigkeit dar. Es iſt unmöglich einen einzigen langen Satz, deſſen einzelne Theile zwar in einer ſehr einfachen Structur nur aneinander gehängt, aber von dem mit Nachdruck vorangeſtellten Hauptverbum abhängig und grammatiſch wie logiſch nur durch das Bewußtſein dieſer Abhängigkeit verſtändlich ſind, muſikaliſch ſo darzuſtellen daß dieſer Zuſammenhang dem Zuhörer ſtets gegenwärtig bleibe. Jede Gliederung — der umfaſſende Rahmen möge ſo weit und groß, die Ausführung im Einzelnen ſo mäßig

11) Dieſer zu Gefallen iſt auch wohl das Wort quoniam vor jedem einzelnen Komma wiederholt worden, z. B. in der Meſſe 11.

Digitized by Google

und beſcheiden ſein als ſie wolle — zerſtört die grammatiſche Conſtruction der Periode. Man hat um dieſem Uebelſtande abzuhelfen das Auskunftsmittel ergriffen das Wort Credo an den geeigneten Stellen zu wiederholen. Allerdings iſt dem logiſchen Bedürfniß damit gewiſſermaßen Genüge geſchehen, indem die einzelnen Sätze des Glaubensbekenntniſſes als ſolche beſtimmt bezeichnet werden und es immer von Neuem hervorgehoben wird daß ſie der Gegenſtand des Glaubens ſind. Allein dieſes wiederholte Credo paßt nicht in die grammatiſche Structur und der Widerſpruch, der ſich hier durch das unvermeidliche Auseinanderſtoßen der verſchiedenartigen Bedingungen der ſprachlichen und der muſikaliſchen Ausdrucksweiſe ergiebt, wird um ſo greller, da der Muſiker um ihm zu begegnen nicht die Mittel ſeiner Kunſt anwendet, ſondern eine unzureichende Auskunft vom ſprachlichen Ausdruck entlehnt. Damit ſteht im genaueſten Zuſammenhang, daß Inhalt und Ausdrucksweiſe des Glaubensbekenntniſſes in ihrem überwiegenden Theil der muſikaliſchen Behandlung fremd ſind oder gar widerſtreben. Die in demſelben ausgeſprochnen Vorſtellungen gehören weſentlich dem Gedanken und der Speculation an, nur ausnahmsweiſe wirken ſie auf das Gefühl unmittelbar ein, und auch die Einkleidung derſelben iſt ſo beſchaffen, daß ſie die Phantaſie zu muſikaliſchem Ausdruck nicht anregt. Dieſe Schwierigkeiten konnten zu einer Zeit überwunden werden, in welcher ſich die Muſik dem Cultus unbedingt und ohne Reflexion hingab und darin daß ſie ſich demſelben mit allem ihrem Können und Willen zur Verfügung ſtellte die eigentliche Bedingung ihres Seins und ſomit ihre höchſte Aufgabe erkannte. Dieſe vermochte ſie zu löſen, indem ſie die Worte welche ihr durch den Cultus dargeboten wurden mit dem vollen Glauben an ihre Heiligkeit hinnahm, und allein von dem Beſtreben durchdrungen dieſem

Digitized by Google

Glauben ſeinen tiefſten und wahrſten Ausdruck zu verleihen die ihr zu Gebot ſtehenden Mittel und Formen nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen verwandte. So wenig es darauf ankam was der Einzelne denken und meinen mochte, ſo wenig kam auch der individuelle Ausdruck der Einzelheiten dabei in Betracht; der Grund ſtand unerſchütterlich feſt in der kirchlichen Ueberzeugung, welche das unſichtbare Geſetz für die Ausführung in ſich ſchloß, die übrigens an die gewiſſenhafte Erfüllung der künſtleriſchen Bedingungen frei gegeben war. So feſt im allgemeinen Bewußtſein gegründet war dieſer Glaube, ſo ehrlich und tüchtig die künſtleriſche Bildung, daß auch in den Werken, welchen nicht ein Alles überragendes Genie den Stempel des Göttlichen aufgedrückt hat, der Charakter einer unmittelbaren Hingebung der Kunſt in ihrem Schaffen und Arbeiten an das Heilige unverkennbar ausgeprägt iſt. Damit hängt es innerlich zuſammen daß, wie wir ſahen, die Formen der Muſik theils unmittelbar an die durch die uralte Tradition geheiligten Weiſen des Cultus anknüpften und auch in der weiteren künſtleriſchen Ausbildung denſelben verwandt blieben, dadurch alſo ſchon äußerlich den Stempel des Geheiligten trugen, theils durch die ſtreng contrapunktiſche Durcharbeitung ſich, ſoweit es dieſer Kunſt geſtattet iſt, gedankenmäßiger Behandlung näherten. Wenn in dieſem Sinne und auf dieſe Weiſe das Credo in ſeinen einzelnen Sätzen muſikaliſch geſtaltet war, konnte zu einer Zeit, welche die Vorausſetzungen des Cultus und der Kunſt als in ſich einige empfand und die Kunſt als eine geheiligte anſah, welche mit frommem Sinn ihre beſten Gaben der Kirche weihte, die Aufgabe als vollkommen befriedigend gelöſt betrachtet werden. Allein ſeitdem ſubjective Empfindungs- und Ausdrucksweiſe ſich auch in der Kirchenmuſik geltend machte, ſeitdem die alte ſtrenge, einige Form aufgegeben, mußte mit einem Reichthum

Digitized by Google

von Formen und Mitteln zugleich die Reflexion über Wahl, Abwechslung und Vertheilung derſelben nach künſtleriſchen Zwecken Einfluß gewinnen. Je mehr die Befriedigung des religiöſen Gefühls und die Erfüllung künſtleriſcher Anforderungen ſich ſelbſtändig neben einander oder gar gegen einander ſtellten, um ſo mehr mußte der geiſtliche Text der Kritik des Muſikers anheim fallen, der ihn auf die Bedingungen hin prüfte, welche ſeine Kunſt zur Hervorbringung eines abſolut gültigen Kunſtwerks ſtellte. Dies mußte am ſchärfſten bei dem Glaubensbekenntniß hervortreten, das ſeinem Inhalt nach für die Kirche ebenſo wichtig, als für den Muſiker ſchwierig und ſpröde war. Kam es ſoweit daß der Künſtler ſich mit den Anforderungen der Tertesworte und der Kirche zu Gunſten der künſtleriſchen Darſtellung abzufinden ſuchte, ſo lag es in der geiſtigen Richtung jener Zeit begründet daß das der künſtleriſchen Befriedigung zugewandte Beſtreben die Oberhand behalten mußte. In der That ſehen wir, wie die Kirchencomponiſten vorzugsweiſe das Credo als einen Stoff behandeln, der für eine beſtimmte künſtleriſch-muſikaliſche Form, auch wo er derſelben widerſtrebt, bearbeitet werden muß. Zweierlei kam dabei hauptſächlich in Betracht, theils eine zweckmäßige Abwechslung und Gliederung im Einzelnen, theils, da das Glaubensbekenntniß ſich als ein zuſammenhängendes Ganze darſtellen ſoll, die umfaſſende und zuſammenhaltende Einrahmung. Beiden Anforderungen wird auf eine ziemlich übereinſtimmende Weiſe genügt, ſo daß ſich auch hier ein feſtſtehendes Schema erkennen läßt. Ja, ſogar für manche Einzelnheiten hat ſich eine ganz beſtimmte Ausdrucksweiſe gebildet, die faſt typiſch feſtgehalten wird. Dahin gehört z. B. die ſtarke Färbung, mit welcher bei den Worten iudicare vivos et mortuos und resurrectionem mortuorum die Erwähnung der Todten hervorgehoben wird, die malende

Digitized by Google

Bezeichnung der Worte descendit de coelis, das zur Bekräftigung wiederholte non in den Worten cuius regni non erit finis, und Aehnliches, das faſt regelmäßig in derſelben Weiſe vorkommt. Dieſe Charakteriſtik, ſchon an ſich nicht eben bedeutend, hebt noch dazu Einzelnheiten in einer Weiſe hervor, welche dem Gleichgewicht des Ganzen ſchadet; es läßt ſich daraus abnehmen, wie begierig man, nachdem man einmal auf charakteriſtiſche Darſtellung des Einzelnen ausgegangen war, Alles hervorſuchte was eines muſikaliſchen Ausdrucks fähig war, unbekümmert darum, daß nun der muſikaliſche Nachdruck auch auf Stellen fiel, welchen derſelbe ihrer eigentlichen Bedeutung nach nicht zukam. Von den Hauptſätzen, in welchen die muſikaliſche Kraft des Credo ſich concentrirt, gilt dies allerdings nicht. Es ſind diejenigen, in welchen durch die Erwähnung der Menſchwerdung, Kreuzigung und Auferſtehung Chriſti das Gemüth und die Phantaſie gleich tief und lebendig angeſprochen werden. Denn mit den erſten Worten des Bekenntniſſes ſucht der Componiſt in der Regel ſich abzufinden, und nicht ſelten iſt das Beſtreben damit fertig zu werden nur allzu ſichtbar. Es iſt durch das Herkommen feſtgeſetzt, daß die Worte qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis — obgleich ſie nicht ſelten durch Sologeſang oder auf andere Weiſe hervorgehoben werden — mit dem Vorhergehenden in genauer Verbindung ſtehen, und erſt mit den Worten et incarnatus est ein Abſchnitt gemacht wird [12]. Dieſe Worte werden mit dem Ausdruck des innigſten Dankgefühls für die den Menſchen durch das Wunder der Menſchwerdung des Heilandes erwieſene

12) In den Meſſen der früheren Zeit wird in der Regel der Hauptnachdruck auf die Worte et homo factus est gelegt, die auch Beethoven in der D Meſſe ſo wunderbar hervorhebt.

Digitized by Google

Wohlthat vorgetragen, gewöhnlich von Soloſtimmen, um den Glanz einer milden Klarheit, der die Wiege des Heilands umſtrahlt, noch eindringlicher hervorzuheben. Dagegen tritt dann der Chor ernſt und gewichtig ein mit den Worten crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est, welche mit dem Ausdruck des tiefen Schmerzes, den die gläubige Gemeinde beim Anblick der Leiden des Heilandes mitempfindet, wiedergegeben werden, während in dem darauf folgenden et resurrexit u. ſ. w. die freudige Zuverſicht der Auferſtehung ſich ausſpricht. Wenn nun in dieſen Sätzen die wunderbare Kraft Mozarts Herz und Phantaſie zu erregen und zu beruhigen, und die ſichere Kunſt mit einfachen Mitteln der Harmonie und Stimmführung Großes zu bewirken ſich faſt durchgehends bewähren, ſo iſt doch auch hier wieder ganz beſonders hervorzuheben, wie echt künſtleriſch er Maaß zu halten weiß. Zunächſt in der Behandlung des Einzelnen, indem er weder im Et incarnatus est die milde Anmuth zu ſüßlicher Weichlichkeit, noch im Crucifixus die ernſte Trauer zum lauten Schmerzensſchrei, noch endlich die Zuverſicht des Et resurrexit zum fröhlichen Jubel werden läßt[13], ſondern den Ausdruck der Empfindung mäßigt, wie es ſchon dadurch bedingt wird, daß es ſich in der Meſſe nicht um die Darſtellung des gegenwärtig Geſchehenden und deſſen unmittelbare Wirkung handelt, ſondern um das Zurückrufen des bereits Geſchehenen in die Betrachtung und Empfindung. Sodann aber in der Kunſt, mit welcher er die einzelnen Sätze in ihrem Verhältniß zu einander ſo darſtellt, daß einer den andern trägt und hebt und ſie zuſammen ein Ganzes bilden;

13) Die jubelnden Trompetenſtöße, mit welchen nicht ſelten die Auferſtehung in den Meſſen begrüßt wird, kommen bei Mozart nicht vor, der überhaupt äußere Kraftmittel der Art nicht leicht anwendet.

Digitized by Google

endlich auch in der richtigen Beobachtung der Haltung, welche ihnen als Beſtandtheilen des ganzen Credo zukommt, daß ſie nicht durch eine einſeitig hervortretende Charakteriſtik für ſich eine Wirkung machen, welche das Ganze beeinträchtigt. Die ſeltene Vereinigung dieſer Eigenſchaften giebt dieſem Theil der Meſſe auch bei der meiſt knappen und ſehr einfachen Behandlung ein Gepräge hoher künſtleriſcher Vollendung. — Die Worte et in spiritum sanctum ſind in der Regel in ganz beſonderer Weiſe hervorgehoben, ſo allerdings daß man in der Art, wie dies geſchieht, mehr das überlieferte Herkommen, als einen inneren Grund erkennt. Gewöhnlich iſt es ein Solo, mitunter nur für eine Stimme (1. 3. 6), um es recht hervorzuheben, auch wohl durch ein langes Inſtrumentalvorſpiel eingeleitet (10), ſo daß es als eine Ausnahme gelten kann, wenn der Chor dieſe Worte vorträgt, wie Meſſe 7; allein dieſe Meſſe hat überhaupt gar keine Soli, und auch hier ſind die Worte in einer Weiſe behandelt, daß ſie auffallend hervortreten. Abgeſehen von kirchlichen Beſtimmungsgründen, welche hierauf einwirken konnten, machte vielleicht das Beſtreben ſich geltend dieſen Theil des Glaubensbekenntniſſes mit den übrigen äußerlich einigermaßen ins Gleichgewicht zu bringen, mehr vielleicht noch das Bedürfniß nach einem ſtark ausgeſprochenen Gegenſatz ſowohl gegen das was vorangegangen war als das Folgende, wie ähnliche Rückſichten ſich auf die Behandlung des Quoniam im Gloria wirkſam zeigten. Denn die folgenden Worte et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam u. ſ. w. werden, wie es dem Sinne derſelben gemäß iſt, vom Chor vorgetragen. Auch hier iſt es üblich geworden die letzten Worte et vitam venturi saeculi, amen! ohne daß ein innerer Grund vorhanden wäre, als eine Fuge zu behandeln. Auch hier finden wir in den erſten Verſuchen einen kurzen fugirten Satz (1. 2. 8),

Digitized by Google

ſpäter aber lange, tüchtig ausgearbeitete Fugen (3. 6. 7. 10), bis dieſe unter dem Einfluß des Erzbiſchofs Hieronymus verſchwinden, wo dann das Credo wie das Gloria mit einem kurzen lebhaften Chor ſchließt (11. 12. 13. 16. 17).

Um dieſe einzelne Abſchnitte zuſammenzufaſſen und als Glieder eines muſikaliſchen Ganzen kenntlich zu machen wurden verſchiedene Wege eingeſchlagen. Was oben bezeichnet wurde als hervorgegangen aus dem Bedürfniß das logiſche Verſtändniß zu befördern, die Wiederholung des Wortes Credo, das wurde auch zu einem Mittel um weſentlich künſtleriſche Zwecke zu erfüllen (7. 11). Dies ergiebt ſich ſchon aus der Art, wie daſſelbe wiederholt wird, auch an ſolchen Stellen, wo das grammatiſche und logiſche Verſtändniß dadurch nicht gefördert ſondern geſtört wird, wo es vielmehr nur als ein Bindemittel in der muſikaliſchen Textur des Satzes dient. Die regelmäßige Wiederholung der muſikaliſchen Phraſe ſtellt aber nicht allein durch ihre periodiſche Wiederkehr eine klare und überſichtliche Gliederung des Ganzen her, ſondern indem ſie als ein Motiv auftritt, welches verſchiedener Behandlung namentlich in harmoniſcher Beziehung fähig iſt, bringt ſie mit der Einheit zugleich auch Mannigfaltigkeit und Steigerung hervor und wirkt ſo nicht etwa als ein zwiſchen die übrigen Sätze eingeſchobenes, ihnen fremdes und unbewegliches Element, ſondern als ein lebendiges, organiſch vermittelndes Glied. Hiervon abgeſehen wird die Einheit des ganzen Satzes gewöhnlich dadurch hergeſtellt, daß eine beſtimmte, meiſtens rhythmiſch ſcharf ausgeprägte Figur, oder auch ein mehr ausgebildetes Motiv, mit welchem in der Regel das Credo beginnt, denjenigen Theilen untergelegt wird, welche nicht durch eine ſelbſtändige Behandlung hervorgehoben werden ſollen, und alſo gewiſſermaßen den durch-

Digitized by Google

gehenden Grund bildet, aus welchem jene bedeutenderen Bilder heraustreten. Es verſteht ſich, daß hier nicht von einer mechaniſchen Wiederholung die Rede iſt: die zweckmäßige Modification, die Bearbeitung und Durchführung des Hauptgedankens iſt die eigentliche Aufgabe des Künſtlers, und es tritt auch dadurch von Neuem hervor, daß bei dieſer Darſtellungsweiſe der Muſiker ſeine Aufgabe weſentlich innerhalb des Bereiches ſeiner Kunſt ſah und den Text nur als den Anhaltspunkt dafür betrachtete. Die Art der Behandlung iſt mannigfaltig, bald mehr contrapunktiſch, bald mehr harmoniſch; mitunter ſind die Singſtimmen hervortretend, dann liegt wiederum die Arbeit weſentlich in den Inſtrumenten, denen gegenüber die Singſtimmen die Harmonie vertreten. Auch hier begegnen uns häufig jene lebhaften rauſchenden Violinfiguren, welche man derzeit ſo ſehr liebte. Denn die Richtung, welche ſich in der Kirchenmuſik überhaupt ausſprach, mußte nach Allem, was bereits erwähnt iſt, beſonders in dem Credo hervortreten. Das Beſtreben durch Glanz und Pracht zu imponiren, durch ſinnlichen Reiz zu gewinnen, und eine Vorliebe für das lebhaft Bewegte haben der Auffaſſung dieſes Satzes einen Charakter gegeben, der von ernſter Sammlung und innerer Weihe weit entfernt iſt. Die Grundſtimmung iſt eine lebhaft angeregte, die ſich mit einer gewiſſen friſchen Kraft ausſpricht, die zwar nicht tändelt, aber doch eher dem Heiteren zugewendet iſt, und nur in einzelnen Momenten ſich der tiefen Bedeutung der Textworte bewußt wird. Machte ſich nun noch ein Einfluß Hochgeſtellter geltend, denen die Zeit leicht zu lang wurde und die von einer künſtleriſchen Ausbreitung des ohnehin ſchon langen Satzes nichts wiſſen wollten, ſo war der Abweg gewieſen, nur einige dankbare Partien ſorgfältig zu behandeln und im Geſchwindſchritt mit dem Uebrigen davon zu gehen. Mozart zollte in

Digitized by Google

den Meſſen der allgemeinen Richtung ſeiner Zeit ſeinen Tribut; allein ſeine künſtleriſche Natur ließ ihn weder die Verhältniſſe des Ganzen und der Theile zu einander aus den Augen verlieren, noch ihn zum Trivialen und Gemeinen herabſinken: Ebenmaaß, Schönheit und edle Feinheit verläugnet ſich auch hier nirgend.

Die noch folgenden Sätze der Meſſe ſind der muſikaliſchen Behandlung günſtiger. Sie ſprechen in wenigen einfachen Worten, wie im Kyrie, eine zwar ſehr allgemein gehaltene Empfindung aus, die aber von einer Tiefe und Bedeutung iſt, daß ſie auch muſikaliſch mächtig anregt und bei einem beſtimmt angeſchlagenen Grundton doch der Auffaſſung und Ausbildung im Einzelnen freien Spielraum gönnt. Auch hier hatten ſich aber gewiſſe Formen der Behandlung wie typiſch geltend gemacht.

Das Sanctus zerfällt in drei Abſchnitte, die zwar nicht immer durch Tempo- und Tactwechſel beſtimmt bezeichnet, aber regelmäßig ſcharf geſchieden ſind. Im Intereſſe der muſikaliſchen Darſtellung wurden die für den Vortrag des Prieſters vorgeſchriebenen Abſätze als die Anhaltspunkte für die künſtleriſche Gliederung feſtgehalten, und in ihrer weiteren Ausbildung oft durch die ausgeprägte Selbſtändigkeit der einzelnen Abſchnitte ſtärker geſchieden als dem Sinn des Ganzen zuträglich war. Dazu kam, daß man durch eine, nicht ſelten auf äußerlichen Momenten beruhende Charakteriſtik den verſchiedenen Sätzen eine beſtimmte Färbung zu geben und ſie auch dadurch von einander zu ſondern beſtrebt war; auch darin giebt ſich das Vorwalten der abſolut künſtleriſchen Tendenzen kund. Die erſten Worte sanctus dominus Deus Sabaoth! — über deren Auffaſſung als Ausdruck der höchſten Erhabenheit und Größe kein Zweifel beſtehen konnte — werden gewöhnlich im Sinne einer feierlichen Einleitung zu den

Digitized by Google

Worten pleni sunt coeli et terra gloria tua gefaßt, welche feuriger und lebhafter vorgetragen werden. Die Bewegung steigert sich zum Ausdruck einer belebten Freudigkeit im Osanna, für welches aber die Form eines fugirten Satzes regelmäßig geworden ist, der zwar selten länger ausgeführt wird, aber durch ein eigenthümlich gebildetes, gewöhnlich rhythmisch ausgezeichnetes Thema einen von den übrigen Fugen abweichenden, in eigener Weise hervorstechenden Charakter erhält.

Dagegen bildet nun wieder das Benedictus einen vollständigen Gegensatz[14]. In diesem spricht sich die innerliche Freudigkeit des Gemüthes aus, welches in Demuth sich auf die Einkehr des Herrn vorbereitet hat und nun der Seligkeit seiner Erscheinung in stillem Anschauen froh wird. Eine milde Wärme durchdringt die einfachen Worte, welche rings um sich einen Schimmer von Verklärung verbreiten. Die künstlerische Eigenthümlichkeit Mozarts konnte sich hier frei aussprechen, und obwohl er sich von der überlieferten Form und Behandlungsweise auch hier nicht entfernte, so prägte er ihr doch den Stempel seines Geistes so sichtbar auf, daß vorzugsweise seine Auffassung des Benedictus maßgebend geworden ist. In der Regel wird es von Solostimmen vorgetragen — nur die bereits erwähnte Chormesse (6) macht eine Ausnahme — und gewöhnlich ist demselben eine etwas breitere Ausführung verstattet als den übrigen ähnlichen Sätzen. Selten sind es einzelne Solostimmen (2. 6), meistens alle vier, welche bald wechselnd bald vereinigt das Wort des Trostes verkündigen; obligate Orgelbegleitung hebt wohl

14) Es gehört nicht nothwendig zum Cultus daß das Benedictus gesungen werde. Mozart schreibt von Manheim (4. Nov. 1777): „Hier ist es nicht üblich daß man ein Benedictus macht, sondern der Organist muß dort allezeit spielen."

Digitized by Google

auch noch durch einen eigenen Schmuck dieſen Satz hervor (13). Von ſehr ſchöner Wirkung iſt es, wenn (12) der Chor zu den Soloſtimmen hinzutritt und regelmäßig wiederkehrend mit gehaltenem Ausdruck das Wort Benedictus ihnen zuruft. Das Osanna wird gewöhnlich ganz oder abgekürzt aus dem Sanctus wiederholt und durch dieſen Abſchluß das Benedictus demſelben feſter verbunden; mitunter aber (6. 10) iſt es in das Benedictus ſo verwebt, daß der Chor zu dem Benedictus der Soloſtimmen und mit ihnen abwechſelnd ſein Osanna ertönen läßt, das nun natürlich in freier Form behandelt iſt.

Der letzte Satz zerfällt in zwei ſcharf contraſtirende Abſchnitte. In dem erſten iſt das Gefühl der Zerknirſchung, der flehendlichen angſterfüllten Anrufung gewöhnlich nachdrücklich und ernſt ausgedrückt, und dieſer Satz pflegt mit Vorliebe behandelt zu werden. Der Anruf Agnus Dei qui tollis peccata mundi und die Bitte miserere nobis bieten eine natürliche Gliederung dar, welche nicht ſelten zur Abwechslung von Solo und Chor Veranlaſſung bietet; die Stimmung iſt beſtimmt ausgeſprochen und für muſikaliſchen Ausdruck ganz und gar geeignet. Eine beſtimmte Reminiscenz an die Behandlung derſelben Worte im Gloria wird nirgends bemerkbar. Hier, wo dieſe Worte ſelbſtändig, an einer bedeutenden Stelle der Cultushandlungen auftreten, werden ſie tiefer gefaßt und mit merklich geſteigerter innerer Seelenaufregung ausgeſprochen, als dort, wo ſie in einem anderen Zuſammenhang ſtehen. Zu dieſem Ausdruck des angſtvollen Flehens ſteht nun das Dona nobis pacem im vollkommenſten Gegenſatz, und in keinem Satz der Meſſe ſpricht ſich der veränderte Geiſt der Kirchenmuſik ſo entſchieden aus wie in dieſem. Der Friede, um welchen hier gebeten wird, iſt ſehr äußerlich aufgefaßt und ebenſo äußerlich iſt der Zuverſicht, mit

Digitized by Google

welcher die Bitte ausgeſprochen wird, der Charakter einer zufriedenen Heiterkeit gegeben. Unverkennbar iſt die Richtung, welche jene ganze Zeit charakteriſirt, Ernſt und Mühe nur bis auf einen gewiſſen Grad und nur wenn ſie durch behaglichen Genuß belohnt werden zu ertragen, auch in die Kirchenmuſik eingedrungen; man wollte den andächtigen Zuhörer zum Schluß in eine angenehme Stimmung verſetzen und gab den tiefen Ernſt jenes Gebets um Frieden an dieſen den Sinnen ſchmeichelnden Genuß, dem die Schlaffheit der Seelenſtimmung bereitwillig entgegenkam. So trägt denn die Muſik des Dona durchweg den Charakter einer anmuthigen, gefälligen Heiterkeit; Bewegung und Rhythmus ſind von behaglicher Lebendigkeit, die Melodien anſprechend, die Formen leicht eingehend. Vor dem Frivolen und Leichtfertigen hat Mozart auch hier ſein künſtleriſcher Sinn bewahrt, und die Mannigfaltigkeit, womit die Grundſtimmung ausgeführt wird, iſt ſo bewundernswürdig als die Anmuth anziehend iſt; Ernſt und Tiefe aber iſt hier auch bei ihm ſelten zu finden.

Nach dieſer allgemeinen Charakteriſtik der Mozartſchen Meſſen ihrer Auffaſſung und ihrer Behandlung nach wird es genügen, über einzelne derſelben noch einige näher andeutende Bemerkungen zu geben.

Die erſten Meſſen, welche noch ſeiner Knabenzeit angehören, ſind hauptſächlich nur intereſſant, weil ſie zeigen, mit welcher erſtaunlichen Sicherheit Mozart auch auf dieſem Gebiet die überlieferten Formen handhabte. Die beiden früheſten aus dem Jahr 1769 (1. 2) ſind Missae breves, ſehr kurz und knapp in den Formen, die aber mit Geſchick behandelt ſind, ohne daß freilich eine eigenthümliche Erfindung ſich verriethe. Die Stimmführung iſt ungezwungen, in der erſten noch mehr als in der zweiten, mit einem unverkennbaren Gefühl für ſelbſtändige Bewegung derſelben, die eigentlich con-

Digitized by Google

trapunktiſchen Sätzchen ſind ſchulmäßig gemacht, die Inſtrumentalbegleitung iſt unbedeutend.

Bedeutender, ſchon der ganzen Anlage nach, iſt die dritte demſelben Jahr 1769 angehörige Meſſe (3). Hier iſt es auf eine große Meſſe angelegt; alle oben bezeichneten Abſchnitte ſind als ſelbſtändig abgeſchloſſene Sätze behandelt, Chor und Solo wechſeln ab und auch für einzelne Soloſtimmen iſt hier eine bedeutende Anzahl von Sätzen verwendet[15]. Die beiden Fugen ſind breit angelegt und ausgeführt, und auch ſonſt die Stimmen hie und da contrapunktiſch geführt; die Begleitung iſt vielfach ſelbſtändig und mit der Abſicht auf glänzend rauſchende Wirkung behandelt. Allein für die größeren Formen reichen ſichtlich die Kräfte noch nicht aus und es kommt deshalb auch nirgend zu einer freien Entfaltung eines tüchtigen Inhalts in breiten Formen; das Ganze iſt ſteif und trocken. Im Orcheſter begegnen uns die raſſelnden, laufenden Violinfiguren, die damals allerdings beliebt waren, weil ſie ein lebhaftes Geräuſch machen, aber ohne Erfindung, ohne Charakter und Ausdruck, eigentlich nur Lückenbüßer ſind. Nur zwei Sätze, Qui tollis und Dona, zeigen den Ausdruck einer eigenthümlichen Empfindung, und ſind der melodiſchen und harmoniſchen Geſtaltung nach anſprechend und wohllautend; auch iſt in beiden der Orcheſterbegleitung mehr ein bedeutender Charakter gegeben.

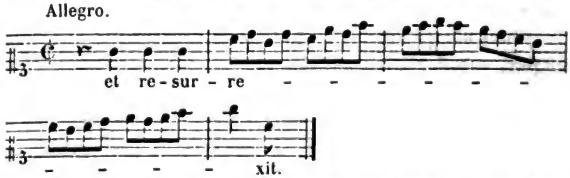
Ganz übereinſtimmend in der Anlage iſt die der Zeit nach nächſte, indeſſen wohl mehrere Jahre ſpätere Meſſe (6). Sie iſt ebenfalls dem Umfang wie der Behandlung nach eine große

15) Außer einzelnen Soloſtellen, welche mit dem Chor abwechſeln im Kyrie, Osanna, Agnus und Dona, iſt das Laudamus als Duett für Sopran und Alt, Domine als Solo für Tenor, Quoniam für Sopran, Et incarnatus als Quartett, Et in spiritum als Sopranſolo und Benedictus als Quartett behandelt.

Digitized by Google

Meſſe. Auch hier ſind alle einzelnen Abſchnitte ſelbſtändig abgeſchloſſene Sätze, unter ihnen wieder viele für Soloſtimmen, aber im Einzelnen zum Theil anders bearbeitet als in der vorigen, hie und da wird dabei ſogar einige Bravur geltend gemacht, die auch in der vorigen, obgleich weniger, bemerklich war[16]. Der Fortſchritt iſt unverkennbar; die einzelnen Sätze haben großentheils mehr Subſtanz und daher auch eine tüchtigere Ausführung, in welcher ſich namentlich auch die größere Gewandtheit in der contrapunktiſchen Behandlung der Singſtimmen zeigt, die mit Vorliebe in den kleineren Sätzen in mancherlei Weiſe angewandt wird. Die beiden Fugen ſind auch hier lang ausgeführt, die zweite mit zwei Subjecten. Sehr bemerkenswerth iſt die Sorgfalt, mit welcher das Orcheſter hier behandelt iſt. Nicht allein ſind die Blasinſtrumente ſtark beſetzt — es ſind Oboen dabei, 4 Trompeten und 3 Poſaunen —, ſondern das Orcheſter iſt durch häufig angebrachte Vor- und Zwiſchenſpiele in den Vorder-

16) Das Christe eleison iſt als Soloquartett, Laudamus als Duett für Sopran und Alt, Domine als Duett für Tenor und Baß, Quoniam als Sopranſolo, Et incarnatus als Duett für Sopran und Alt, Et in spiritum als Tenorſolo, Benedictus als Sopranſolo, zu welchem der Chor Osanna ſingt, aufgefaßt. Eigenthümlich iſt wie der Soloſopran ohne alle Begleitung nach einem ernſt gehaltenen Crucifixus vorſingt



worauf Chor und Orcheſter einfallen. Auch das Agnus dei beginnt mit einem Solo des Tenor, nach welchem der Chor eintritt; die letzte Anrufung vor dem Dona iſt dem Soloquartett gegeben.

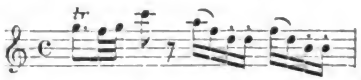
Digitized by Google

grund geſtellt, wobei auch eigenthümliche Inſtrumentaleffecte angeſtrebt ſind. So wird das Agnus Dei durch ein Vorſpiel der Poſaunen und der Orgel eingeleitet, beim Crucifixus ſind gedämpfte Solo-Trompeten verwendet, und Anderes ähnliche. Erheblicher iſt der Fortſchritt, welcher ſich darin zeigt daß die Figuren, welche den Saiteninſtrumenten gegeben werden, großentheils bedeutender und charakteriſtiſcher ſind und ſelbſtändiger durchgeführt werden, obgleich man grade hier noch oft genug an die hergebrachte Weiſe erinnert wird. Endlich ſpricht ſich in der Auffaſſung im Ganzen, trotz der Hingabe an die überlieferten Formen, ein ernſter Sinn aus, den man namentlich im Credo erkennen kann, deſſen Haltung gefaßter und würdiger iſt als man ſie wohl in ſpäteren Meſſen wahrnimmt, wie ſehr dieſe auch durch künſtleriſche Reife überlegen ſind. Denn indem man die Fortſchritte anerkennt, welche in dieſer Meſſe zu Tage treten, iſt auch ausgeſprochen daß ſie von ausgebildeter Meiſterſchaft noch entfernt und hauptſächlich als ein Glied in der Entwickelung Mozarts wichtig iſt. Intereſſant ſind aber dieſe beiden Meſſen auch inſofern, als ſie durch ihre Uebereinſtimmung ſchließen laſſen, daß dieſe Form der großen Meſſe, ſowohl die breitere Ausführung, als die ſtarke Benutzung des Sologeſanges und des Orcheſters, zur Zeit Erzbiſchof Sigismunds die herrſchende war; Hieronymus führte dann in dieſen Beziehungen Beſchränkungen ein.

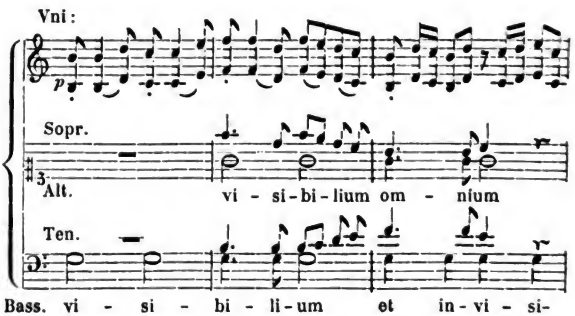
Die im Sommer 1773 componirte Meſſe (7) hat in ihrer Anlage das Eigenthümliche, daß ſie für Chor allein, ohne alle Soloſätze geſchrieben iſt. Wenn hiedurch ſchon ein gewiſſer kräftiger Ernſt ſich kund giebt, ſo iſt derſelbe in der geſammten Auffaſſung ebenſo kenntlich als der Fortſchritt in der Tüchtigkeit der Behandlung. Das Kyrie iſt ein länger ausgeführter Satz, in welchem zwar nicht ein Thema in be-

Digitized by Google

ſtimmt ausgeſprochner Form eigentlich durchgeführt wird, wohl aber die Stimmen ſich frei und ſelbſtändig bewegen. Weniger bedeutend iſt das Gloria, in dem die Singſtimmen neben lebhaften Violinfiguren vorherrſchend harmoniſch gehalten ſind. Intereſſant aber iſt das Credo, weil hier ein ſehr entſchiedener und conſequent durchgeführter Verſuch uns begegnet, daſſelbe durch feſt angewendete Formen zu einem muſikaliſchen Organismus zu gliedern. Gleich zu Anfang treten drei verſchiedene Motive auf. Das erſte iſt eine rhythmiſch ſcharf charakteriſirte Figur der Geigen

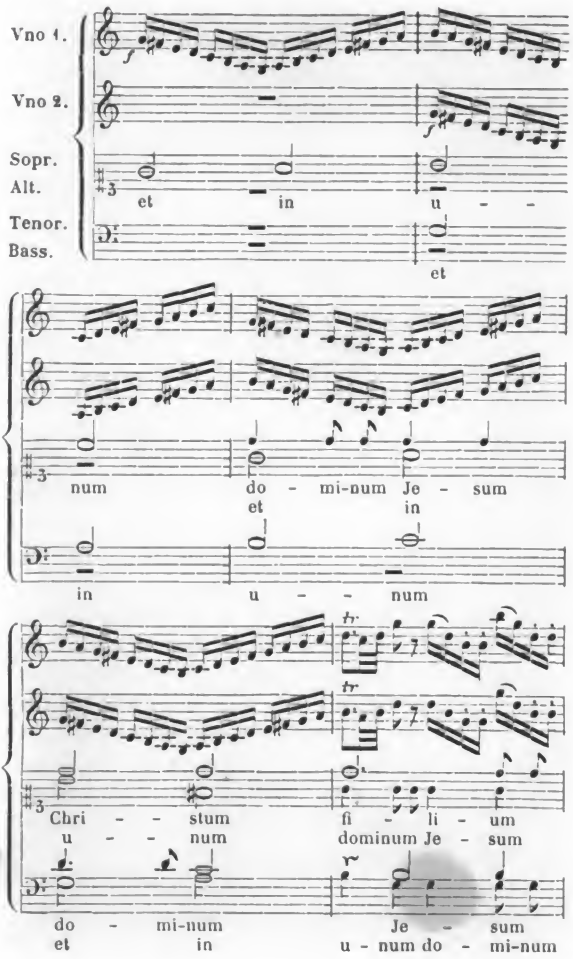


welche die Singſtimmen weſentlich harmoniſch ſtützen; bei dem zweiten



umſpielen dagegen die Saiteninſtrumente das den Singſtimmen gegebene Motiv, während in dem dritten beide ihrer Eigenthümlichkeit gemäß zuſammenwirken

Digitized by Google



Digitized by Google

Dieſe drei Motive bilden nun in ihrer mannigfaltigen Durchführung und Verbindung die weſentliche Subſtanz des Credo. Zur Durcharbeitung eignet ſich das erſte Motiv am beſten, und es iſt daher in vielfachem, beſonders harmoniſchem Wechſel der Stamm und Stock des ganzen Satzes, aus deſſen raſch hinfließender Strömung jene anderen Motive an den geeigneten Stellen wieder hervortreten. Zu dieſer Abwechslung bieten allerdings die Worte des Textes die Veranlaſſung und wenn dieſe dadurch einen paſſenden Ausdruck finden, ſo muß man anerkennen daß das muſikaliſche Bedürfniß, dem offenbar zunächſt Genüge geſchehen ſollte, mit jenem Erforderniß geſchickt ausgeglichen iſt. Nur an zwei Stellen iſt dieſe gleichmäßige Bewegung unterbrochen, bei den Worten et incarnatus est bis sepultus est, welche kurz aber ſehr ernſt und würdig ausgedrückt ſind, und bei den Worten et in spiritum sanctum. Dieſe ſind durch ein langes Vor- und Nachſpiel, durch Veränderung von Tact und Tempo ſehr abſichtlich aus dem übrigen Zuſammenhang herausgehoben, und in einer Weiſe behandelt die gegen das Uebrige contraſtirt und gewiſſermaßen daran erinnert, daß hier gewöhnlich ein Solo eintrat. Gegen das Ende der ausgeführten Fuge Et vitam tritt in den Geigen das erſte Motiv des Credo andeutungsweiſe hervor, darauf nehmen die Singſtimmen mit Amen das zweite Motiv wieder auf und indem das erſte Motiv der Geigen wieder die Oberhand gewinnt, wird das Ganze in ſich abgerundet abgeſchloſſen. Unter den übrigen Sätzen ſind das Benedictus und das Dona wegen ihres ungewöhnlich ernſten Charakters hervorzuheben. Im Benedictus iſt dies ſchon dadurch einigermaßen bedingt daß auch hier der Chor ohne Solo ſingt; der Begleitung, in welche die beiden Geigen ſich ſelbſtändig theilen, iſt es zugetheilt eine leichtere, anmuthige Bewegung hineinzubringen. Das Dona aber hat

Digitized by Google

durch einen feſten Gang und Schritt, und die ſtreng thematiſche Behandlung des Hauptmotivs einen Ernſt, den die lebhafte Figur in den Geigen nicht weſentlich beeinträchtigt; nur in der Mitte tritt bei freierer Bewegung die leichtere Begleitung mehr in den Vordergrund, aber der trefflich zuſammengehaltene Schluß bleibt in würdiger Stimmung.

Die bewußte Kraft, mit welcher hier auf ein im Ganzen wie in ſeinen Theilen zuſammenſtimmendes Kunſtwerk hingearbeitet iſt, zeigt ſich in der im folgenden Jahr componirten Meſſe in F-dur (8) in einer Vollendung und Reife und mit einem Gefühl für die reinſte Schönheit vereinigt, daß man hier mit Erſtaunen den vollkömmen fertigen Künſtler gewahr wird. Mit Recht hat man dieſe Meſſe ſehr hoch und von allen dem Requiem am nächſten geſtellt[17], dem ſie, abgeſehen von den kleineren Verhältniſſen, durch vollendete Schönheit der Form und poetiſches Gefühl, und ſelbſt in der techniſchen Ausführung durchaus verwandt iſt. Ob eine beſtimmte Veranlaſſung Mozart zu dieſer Behandlungsweiſe, die an die ſchönſten Muſter der älteren neapolitaniſchen Schule erinnert, bewog oder ob er ſich ſelbſt ein Genüge thun wollte, iſt nicht bekannt; die Meſſe zeigt uns aber, was Mozart auf dieſem Gebiet ſchon damals zu leiſten fähig war, wenn nicht äußere Einflüſſe ſtörend und hemmend eintraten. Die ganze Meſſe iſt in den knappſten Formen gehalten, keiner der kleineren Ab-

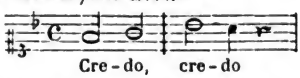
17) A. M. Z. XIX S. 368: „Die Meſſe von Mozart in F-dur, welche in Paris bei Porro längſt erſchienen, aber in Deutſchland, wie es ſcheint, wenig bekannt geworden iſt. Sie iſt unbezweifelt nach dem Requiem die bedeutendſte Compoſition Mozarts in dieſem Fach und kann den Freunden eines fließenden und doch gründlichen Kirchenſtils nicht genug empfohlen werden.“ Aehnlich wird A. M. Z. XI S. 460 geurtheilt, wo die mir unbekannt gebliebene Meſſe aus D-dur der in F-dur an die Seite geſtellt wird.

Digitized by Google

ſchnitte iſt zu einem ſelbſtändigen Satze ausgebildet, ſondern die Theile der Meſſe ſind grade durchcomponirt. Ebenſo ſind die Mittel die einfachſten, aber auf das Feinſte angewendet. Chor und Solo wechſeln fortwährend mit einander ab, die Soloſtimmen ſind aber nirgends concertirend, ſondern in demſelben Charakter wie der Chor gehalten, ſo daß ſie nur zur feineren Schattirung dienen. Sehr wirkſam ſind die Soloſtimmen öfter mit dem Chor auf eine den Reſponſorien entſprechende Art in Verbindung geſetzt, ſo daß der Chor jenen antwortet, oder bekräftigend wiederholt und abſchließt. Auch die Begleitung iſt von der größten Einfachheit, denn ſie beſteht außer dem (für die Orgel bezifferten) Baß nur aus zwei Violinen, aber ſie iſt nicht allein fortgehend ſelbſtändig gearbeitet, ſondern ſowohl in der Weiſe, wie ſie überhaupt den Singſtimmen gegenübertritt, als auch mit Rückſicht auf die Klangfarbe von großer Wirkſamkeit und fein nuancirt. Die ganze Meſſe beſteht aus lauter contrapunktiſch gearbeiteten Sätzen, meiſtens in ſtreng geſchloſſener Form, welche mit der ſicheren Hand eines fertigen Meiſters ausgeführt ſind. Die Einheit im Ganzen und in den einzelnen Theilen, welche die nothwendige Folge dieſer muſikaliſchen Darſtellungsweiſe iſt, tritt auch hier überraſchend zu Tage. Die Stimmen ſind nicht bloß frei und ſelbſtändig geführt, ſondern ſie dienen der feſten Durchführung eines Gedankens; es kommen keine zufällige, willkührliche Züge vor um eine augenblickliche, vorübergehende Wirkung hervorzubringen; ein Motiv, das an der einen Stelle vielleicht nur angedeutet iſt oder vorbereitend auftritt, wird an einer andern als Hauptmotiv verwendet, kurz es findet eine gleichmäßige Wechſelbeziehung der einzelnen Factoren zu einander Statt, welche das Ganze wie ein feſtes aber klares Gewebe erſcheinen läßt. Dies tritt natürlich beſonders in den Sätzen heraus, welche ein umfaſſenderes

Digitized by Google

Ganze bilden. So beginnt das Gloria mit einem höchſt bedeutenden Motiv im Sopran, welches die Grundlage des ganzen Satzes wird und, bald ganz und unverändert, bald verkürzt oder modificirt, in verſchiedenen Lagen als Cantus firmus erſcheint, welchem die übrigen Stimmen, die unter ſich in mannigfacher Art contrapunktiſch bearbeitet ſind, einen der wechſelnden Stimmung entſprechenden Charakter aufprägen[18]. Mit dieſem Grundmotiv ſind andere ebenfalls in verſchiedener Nuancirung wiederholte verſchmolzen, unter welchen eins, mit welchem auf einem Orgelpunkt drei Stimmen ſich imitiren, beſonders hervortritt. In der Verkettung der einzelnen Beſtandtheile zum Ganzen erweiſt ſich beſonders die Meiſterſchaft der reichen und doch ſtets klaren Harmonieführung, welche im Qui tollis wohl den Höhenpunkt erreicht. Aehnlich verhält es ſich mit dem Credo. Das äußere Band bildet das ſtets wiederholte Motiv[19]



welches bald einfach ausgeſprochen, bald in mannigfacher Weiſe entweder als Cantus firmus, oder in Imitationen, mehr oder weniger ausgeführt, immer eindringlicher hervortritt und die einzelnen Glaubensſätze zuſammenhaltend trägt; welches dann auch die Wurzel zum Thema für einzelne Sätze,

18) Man vergleiche nur die Stellen propter magnam gloriam, Domine Deus, Miserere nobis und das Amen im gewaltigen Uniſono unter einander.

19) Es iſt ſchon oben S. 235 f. erwähnt daß das Motiv in der Schlußfuge der C-dur Symphonie wieder benutzt iſt. Auch kehrt es im Sanctus der Meſſe 11 als Alleluja in einem Graduale von Mich. Haydn (Qui sedes n. 3) wieder. Es iſt eben für die muſikaliſche Bearbeitung günſtig; erſt in der Weiſe daſſelbe intereſſant und bedeutend zu behandeln bewährt ſich die Erfindung.

Digitized by Google

wie das großartige Crucifixus, das Confiteor und das fugirte Et vitam wird. Wie in allen wahren Kunſtwerken trifft auch hier die Vollendung der techniſchen Ausführung mit der tiefen Wahrheit im Ausdruck der Empfindung zuſammen, und man weiß nicht, was man mehr zu bewundern hat, die Meiſterſchaft, welche ſpielend aus den Schwierigkeiten der Arbeit eine Erhöhung der Schönheit gewinnt, oder die Kraft der Erfindung, welche den Keim, in welchem die verſchiedenartigen Empfindungen vereint ruhen, zu befruchten vermag, daß ſie, jede für ſich belebt, zu einer Blüthe im ſchönſten Farbenglanz zuſammenſchließen [20]. Das Sanctus und Benedictus ſind kurze, ebenfalls in contrapunktiſcher Weiſe ausgeführte ſchöne Sätze, namentlich das Benedictus bei großer Einfachheit von der lieblichſten Anmuth. Das Agnus dei iſt freier in der Form. Drei Soloſtimmen tragen abwechſelnd den Anruf vor, welchem der Chor mit dem Miserere nobis antwortet; die Harmonienfolge und die ſchöne Violinfigur in der Begleitung geben dieſem Satz ſeinen eigenthümlichen Charakter, der etwas tief Rührendes hat [21]. Das Dona iſt der Form und Stimmung nach am wenigſten ernſt; es iſt ſchön und edel, aber durch das Beſtreben demſelben einen freundlich heiteren Charakter zu geben hat, obwohl es durchaus gemäßigt erſcheint, dieſer Satz eine geringere Tiefe und Bedeu-

---

20) Um ſich dieſes zu vergegenwärtigen, genügt es den Ausdruck des ruhigen feſten Glaubens, welcher in dem einfach harmoniſch geſtalteten Motiv, ſo wie es das Credo beginnt und nach dem lebhaften Amen wiederum ſehr ſchön abſchließt, ausgeſprochen iſt mit dem gewaltigen Schmerz, welchen daſſelbe im Crucifixus und der frohen Zuverſicht, welche es im Et vitam ausdrückt, zu vergleichen.

21) Die Aehnlichkeit in der Behandlung des Agnus Dei im Requiem, ſowohl der Stimmung nach, als ſelbſt in der Art der Begleitung, iſt in die Augen fallend und von beſonderem Intereſſe.

Digitized by Google

tung erhalten. — Es geht aus dieſer kurzen Charakteriſtik hervor — eine aufmerkſame Zergliederung würde es im Einzelnen lehrreich nachweiſen —, daß in dieſer Meſſe eine völlige Meiſterſchaft in der techniſchen Behandlung und eine ebenſo tiefe als klare Auffaſſung zu Tag kommt. Es iſt damit zugleich gegeben, daß auch die Erfindung ſich in erhöheter Kraft und Fülle offenbaren muß; die einzelnen Motive, mögen ſie den Charakter eines melodiöſen Themas oder einer Figur tragen, haben eine Intenſivität, welche ſie bildſam macht, und einen Reiz der Schönheit, wie ſie in früheren Compoſitionen der Art kaum einzeln und andeutungsweiſe ſich zeigen[22]. Zum erſtenmal tritt uns hier jene wunderbare Schönheit frei und rein entgegen, welche Mozarts eigenſtes Eigenthum iſt und die ich als Süßigkeit bezeichnen möchte, wenn man, wie dieſe in der völlig gereiften Frucht die Wirkung der vollkommenen naturgemäßen Entwickelung des vegetabiliſchen Organismus iſt, ſie in ähnlicher Weiſe als die vollkommene Harmonie der naturgemäß entwickelten künſtleriſchen Organiſation gelten laſſen will, welche ihr zugleich, wie der Frucht den eigenthümlichen Geſchmack, den unverkennbaren Stempel einer künſtleriſchen Individualität verleihet. Daß ſie hier, zum Theil durch die ſtrengere Form der Darſtellung, in

22) Recht einleuchtend wird dies, wenn man die Begleitung ins Auge faßt. In den beiden Violinſtimmen iſt mehr Kunſt und Schönheit der Begleitung als in mancher vielzeiligen Partitur. Nicht zufrieden mit der ſelbſtändigen Führung der Singſtimmen läßt Mozart auch die begleitenden ihren eigenen Weg verfolgen, in der Regel mit ſelbſtändigen Motiven, in freier oft contrapunktiſcher Stimmführung, welche mit ſichtlicher Liebe fein und ſauber ausgearbeitet iſt. Natürlich kann von banalen phraſenhaften Figuren, wie ſie ſonſt wohl vorkommen, nicht mehr die Rede ſein; es ſind Motive von ſelbſtändiger Kraft und Bedeutung, von einer den Singſtimmen ebenbürtigen Schönheit und Charakteriſtik.

Digitized by Google

einer gewiſſermaßen jungfräulich friſchen Weiſe erſcheint, kann ihren Reiz nur erhöhen; unverkennbar iſt es, daß man in dieſer Meſſe nirgends an das, was dieſer Entwickelung vorangegangen war, erinnert, ſondern nur auf die Zukunft hingewieſen wird. Erwägt man nun daß die Compoſition der Meſſe der Oper La finta giardiniera nicht lange vorherging, in welcher uns ebenfalls die unverkennbaren Spuren des Mozartſchen Genies in ſeiner Eigenthümlichkeit entgegentraten, ſo iſt es klar, daß dieſe Zeit als eine für ſeine Entwickelung höchſt bedeutende angeſehen werden muß. Dabei verdient es Beachtung daß, während in der Oper Mozart durch die traditionellen Formen ſich noch vielfach beengt fühlte, ſo daß ſeine Natur ſich nicht überall gleichmäßig geltend machen konnte, in der Meſſe die ungleich ſtrengeren Formen, in welchen er ſich bewegt, weil ſie nicht bloß conventionell überlieferte ſondern in künſtleriſchen Geſetzen begründete ſind, ihn nicht allein nicht beſchränken ſondern ſeine künſtleriſche Kraft concentriren und erhöhen.

Man kann die Betrachtung kaum unterdrücken daß Mozart, wenn er um dieſe Zeit in Verhältniſſe gekommen wäre, die ihn frei und ungehemmt ſich hätten fortbilden laſſen, als Kirchencomponiſt eine außerordentliche Höhe erreicht haben würde. Allein grade jetzt trat von außen her ein beſtimmender Einfluß hemmend und ſtörend ein. Das „ſchnelle Fortrücken kirchlicher Reformationen zu Salzburg unter dem weiſen und unvergeßlichen Fürſten, Erzbiſchof Hieronymus von Colloredo“[23] zeigte ſich auch darin daß es die muſikaliſche Behandlung der Meſſe in einer beſtimmten, ſeinem Geſchmack zuſagenden Weiſe modelte, wovon Mozart in dem oben angeführten Briefe einige Hauptzüge andeutet. Es war nicht

23) Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 18.

Digitized by Google

allein die Beſchränkung in der Dauer, welche eine größere Knappheit der künſtleriſchen Behandlung zur Folge hatte, nicht allein das Verbannen des eigentlichen Sologeſanges und der ausgeführten Fugen, worin man ein ſtrengeres Geltendmachen der kirchlichen Zucht gegen das Ueberhandnehmen einer einſeitig künſtleriſchen Richtung erkennen könnte: Hieronymus war ſelbſt muſikaliſch und hatte während ſeines Aufenthalts in Italien und in Wien ſich den immer allgemeiner gewordenen Geſchmack in der Kirchenmuſik, der dieſelbe recht eigentlich verweltlichte, angeeignet. Wenn es überhaupt in ſeinem Charakter lag das was ihm gefiel auch für ſeine Umgebung maßgebend zu machen, ſo kam noch hinzu daß er als Kirchenfürſt Glanz und Pracht zu zeigen liebte, und eben dieſer Neigung kam jene Richtung der Kirchenmuſik entgegen; wie ja Mozart auch ſpöttiſch bemerkt, Trompeten und Pauken dürften bei keiner Meſſe fehlen. Dieſer äußerliche Einfluß nun zeigt ſich in der Uebereinſtimmung, welche die ſpäteren Meſſen vom Jahre 1775 an in der Auffaſſung und Formbehandlung wahrnehmen laſſen, ganz unverkennbar.

Den größten Zuſchnitt hat von dieſen wohl Meſſe 10, wo noch ein contrapunktiſch ausgeführtes Kyrie und zwei ausgearbeitete Fugen ſich finden, ſo wie das Et in spiritum sanctum durch ein langes Vorſpiel eingeleitet und in einem Sopranſolo mit reſpondirendem Chor lang ausgeſponnen iſt. Auch ſind die Sätze, auf welche ſich nun die muſikaliſche Behandlung immer mehr einſeitig concentrirt, das Qui tollis[24], Et incarnatus est und Agnus Dei ſowohl durch die techniſche Arbeit als den Ausdruck der Empfindung ſehr ſchön und ernſt,

24) Die figurirte Begleitung dieſes Satzes erinnert auffallend an die der Fuge Quam olim Abrahae im Requiem.

Digitized by Google

und ſelbſt das Benedictus[25] und Dona ſind hier gehaltener und weniger weich in der Stimmung als ſonſt meiſtens der Fall iſt. Allein ungeachtet dieſer Vorzüge iſt dieſe Meſſe von der in F-dur der geſammten geiſtigen und techniſchen Behandlung nach vollkommen unterſchieden, wie ſich das am deutlichſten in dem Grundton erkennen läßt, welchen Gloria und Credo anſchlagen. Sie ſind lebhaft angeregt, nicht ohne friſche Kraft, glänzend und mitunter rauſchend, allein in keiner Weiſe innerlich und tief.

Dieſelbe Richtung iſt es, welche in den übrigen Meſſen (9. 11. 12. 13. 16. 17), nur entſchiedener, ſich ausſpricht. Unverkennbar iſt die zunehmende Reife in der Ausbildung des Muſikers; an der ſichern und geſchickten Handhabung aller Mittel, ſowohl im Einzelnen, wo er contrapunktiſch oder harmoniſch arbeitet, als in der Anordnung und Gliederung des Ganzen; auch in der Erfindung der Motive offenbart ſich die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit einer ungewöhnlichen Productivität. Allein dieſe großen künſtleriſchen Eigenſchaften kommen hier nur vereinzelt, gleichſam in unwillkührlichen Aeußerungen des Moments zum Vorſchein, ſie werden nicht getragen und zuſammengehalten durch eine Begeiſterung, welche die poetiſche Auffaſſung und die techniſche Meiſterſchaft einigt und zu künſtleriſcher Freiheit führt. Dieſe iſt gebrochen durch den Zwang nicht allein nach einem beſchränkten Maaß, ſondern auch in einer beſtimmten Richtung zu componiren. Mozart vermochte es ſeine Erfindung, ſein Wiſſen und Können dieſen Anforderungen zu bequemen; ſie verleugnen ſich nirgends in den dadurch entſtandenen Werken,

25) Es hat dadurch einen eigenthümlichen Charakter daß der Chor ſein Osanna in das Benedictus der Soloſtimmen in kurzen Ausrufungen ertönen läßt.

Digitized by Google

allein sie erscheinen auch nirgends in völlig freier Entwickelung. Wenn sich in den früheren Messen auch bei noch unzureichenden Kräften ein Streben nach dem Tüchtigen und Bedeutenden zeigt, ein Streben durch die vollkommene Beherrschung der Mittel zur Freiheit in der künstlerischen Darstellung dessen, was im tiefsten Innern lebt, zur harmonischen Schönheit zu gelangen, so wird dagegen hier die Kunst, welche sich der Meister ganz zu eigen gemacht hat, verwendet um ein vorgeschriebenes Ziel, welches nicht das höchste künstlerische ist, zu erreichen. Unverkennbar geht die Aufgabe dahin mittelst der Kirchenmusik in müßiger Zeit einen angenehmen, gefällig anregenden Eindruck hervorzurufen, der ohne durch bestimmt charakterisirte Formen weltlicher Kunst gradezu aus der Kirche herauszutreten, doch es deutlich mache, daß der Erzbischof Glanz und Pracht seiner fürstlichen Stellung zur Ehre Gottes in die Kirche bringe. Es kann nicht fehlen, daß der Künstler die Aufgabe, zu deren Lösung er nicht mehr ausschließlich an sich und seine Kunst gewiesen ist, auch mehr äußerlich faßt und mehr und mehr bewußt seine Kunst als Mittel gebraucht. Eine unausbleibliche Folge ist Ungleichartigkeit seiner Schöpfungen. Hauptsächlich dadurch, daß man nun was bei wahrhaft künstlerischer Schöpfung unzertrennlich geeint ist, Erfindung und Arbeit, trennen, jedes für sich, vereinzelt und zerstreuet anerkennen muß. Sodann werden die bestimmt angestrebten Wirkungen, weil sie nicht aus der Natur der Sache hervorgehen, nothwendig einseitig und übertrieben; das Anmuthige und Liebliche läuft Gefahr weich und zierlich zu werden[26], die lebhafte Beweglichkeit wird leicht

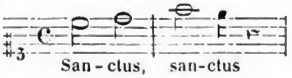
26) So ist in der Messe 11 das Et incarnatus est ein sehr weicher, wohlklingender und schön gearbeiteter Satz, der seiner rhythmischen Bewegung im $^6/_8$ Tact und dem ganzen Charakter nach an das damals beliebte Alla Si-

Digitized by Google

bedeutungslose Flüchtigkeit, und einzelne Momente, in welchen der Meister sich seiner wahren Natur und Kraft bewußt zu werden scheint, treten aus ihrer Umgebung fremdartig hervor. Bei großer Mannigfaltigkeit in der Behandlung des Einzelnen — man vergleiche nur die vier im Jahr 1776 geschriebenen Messen untereinander — spricht sich doch in allen eine Weise aus, das Bestreben angenehm, gefällig und leicht zu schreiben, und hierfür ist große Gewandtheit im Arbeiten und reiche Erfindungskraft verwendet. Wir finden daher eine Fülle schöner Melodie und Harmonie, eine Freiheit in der Behandlung der Singstimmen[27] wie des Orchesters, in der Durchführung der gewählten Motive wie in der Gliederung der Sätze, welche mit allen Mitteln der künstlerischen Darstellung wie im Spiel schaltet. Auch fehlt es nicht an Stel-

---

ciliana erinnert, welches man auch in Messen anderer gleichzeitiger Componisten als Tempobezeichnung findet. Das Sanctus derselben Messe, in welchem wieder das Motiv



erscheint, ist Allegretto überschrieben und sehr leicht und anmuthig gehalten.

27) Es beruht sicherlich auf höherer Bestimmung, daß in allen diesen Messen der eigentliche ausgeführte Sologesang nur sehr selten angewendet wird, während eine Abwechslung zwischen dem Chor und kleinen Solostellen durch die ganze Messe und häufiger als es früher geschah Statt findet. Man erkennt auch darin ein Bestreben an die Stelle von bestimmt ausgesprochenen, im Großen gehaltenen Gegensätzen, mehr Schmuck und Mannigfaltigkeit im Einzelnen anzubringen. Messen von Mich. Haydn, welche nicht für den Dom geschrieben sind, zeigen diese Einflüsse auf die Anordnung nicht. — Ich bedaure daß ich versäumt habe mich zur rechten Zeit mit der Messe in B-dur (14) bekannt zu machen, welche für concertirende Stimmen geschrieben und wahrscheinlich durch die Behandlung derselben interessant ist.

Digitized by Google

len, in welchen eine tiefe Empfindung und eine wahrhaft poetische Auffassung sich ergreifend aussprechen, allein sie treten einzeln hervor, nicht als die glücklichen Momente, in denen eine in sich einige künstlerische Stimmung ihre höchste Kraft concentrirt, sondern als Erzeugnisse einer an sich schönen Gemüthserregung, welche aber nicht nothwendig aus der Grundstimmung des Ganzen hervorgeht. Es ist nicht zufällig, wenn diese innerlich bedeutsamsten Stellen auch durch den Ernst und die Tüchtigkeit der technischen Arbeit hervorragen, vielmehr ein Zeugniß dafür daß beides bei der wahren künstlerischen Production unzertrennlich ist; um so deutlicher tritt es dann auch hervor, wo diese Beherrschung der Form nur als äußerliche Gewandtheit sich geltend macht, zwar in ihren Resultaten stets von wohlthätiger Wirkung, aber doch weit entfernt von jener echt künstlerischen Gestaltung des innerlich Durchlebten.

Diese Messen, welche uns vollkommen klar machen, in welcher Weise Mozart die durch einen äußeren Einfluß bestimmten Vorschriften für Umfang, Mittel und Geschmacksrichtung der Kirchenmusik als Bedingungen seiner künstlerischen Thätigkeit annahm und nur innerhalb der so gesteckten Schranken seine Natur walten ließ, sind am meisten bekannt geworden. Sie haben daher auch den größten Einfluß auf die seinem Vorbild nachstrebenden Musiker geübt, um so mehr als sie der Strömung der ganzen Zeit folgten, und haben fast allein als Maaßstab für die Beurtheilung Mozarts als Kirchencomponisten gedient. Daß sie dafür nicht ausreichen, geht schon aus der vorhergehenden Darstellung hervor; auch um sie selbst und den Standpunkt welchen Mozart in ihnen einnimmt richtig zu würdigen, hat man verschiedene nicht immer klar erwogene Umstände in Betracht zu ziehen.

Wenn man einen vergleichenden Blick auf die Messen an-

Digitized by Google

derer Componiſten wirft, welche dieſer Zeit angehören und ihrer Richtung folgen — man darf nur Haſſe, Naumann, Joſeph Haydn, ſowie den wegen ſeiner ſtrengeren und mehr kirchlichen Weiſe oft belobten und vorgezogenen Mich. Haydn ins Auge faſſen —, ſo wird man in der ganzen Auffaſſung und Behandlungsweiſe eine ſo große Verwandtſchaft finden, daß dieſe unverkennbar nicht ſowohl den Individuen eigen als die allgemeine der Zeit iſt. In dem aber, was ſich als individuell charakteriſtiſch herausſtellt, treten auch neben den genannten Meiſtern die eigenthümlichen Vorzüge Mozarts beſtimmt hervor. Es ſind außer dem Adel einer höheren Natur und einer tiefpoetiſchen Empfindung, welche ſich nie verläugnen, das Maaßhalten, welches auf einer inneren Harmonie beruht und das Kunſtwerk immer als ein Ganzes anſchauet und daher auch die von außen gezogenen Schranken, wenn ſie angenommen ſind, als nothwendige Bedingungen der künſtleriſchen Production auch innerlich anerkennt. Hierin beruht die hohe, künſtleriſch befriedigende Formvollendung der Mozartſchen Compoſitionen, welche einen Widerſpruch zwiſchen Form und Inhalt nicht aufkommen läßt, die aber, wo beſchränkende Verhältniſſe einwirken, eine Reſignation vorausſetzt, welche den großen Künſtler tiefer charakteriſirt, als ein unbefriedigtes Streben nach dem Höchſten, ſo lange es nur im Zwieſpalt zwiſchen Form und Inhalt erkennbar iſt. Denn dieſen aufzuheben, Form und Inhalt in unauflöslicher Harmonie als eins darzuſtellen iſt die Aufgabe der Kunſt, welche ſie ſich auf verſchiedenen Gebieten, unter verſchiedenen Bedingungen immer wieder ſtellt: Mozart hat ſie wie Wenige ſtets als die höchſte erkannt und vor Augen gehabt. Daher kann man an anderen der angeführten Meiſter und an ihren Werken einzelne Vorzüge, welche trotz der Richtung ihrer Zeit ſich geltend machen, bereitwillig anerkennen — wer er-

Digitized by Google

freuet ſich nicht an der Fülle von Zügen einer genialen Erfindung und geiſtvollen Darſtellung auch in dieſen Werken Joſeph Haydns? — allein die Harmonie, die übereinſtimmende Schönheit Mozarts erreicht keiner von ihnen. Auch würde man ſehr irren, wenn man Mozart vorzugsweiſe als den Repräſentanten der leichten, heiteren Weiſe anſehen wollte, die in der Kirchenmuſik jener Zeit ſelbſt zu leichtfertigem Spiel wird. Auch hier bewährt er das Maaß ſeiner künſtleriſchen Natur; ſowohl vor übertriebenem virtuoſenhaftem Schmuck, als vor leichtſinniger Flüchtigkeit bewahrt es ihn, und wo es nur geſtattet iſt, offenbart ſich die Tiefe ſeiner Empfindung. Der Einfluß aber, welchen Mozart auf ſpätere Künſtler geübt hat, iſt nicht ohne Einwirkung auf die Beurtheilung ſeiner Leiſtungen geblieben. Allerdings hat man das, was für ihn zufällige, in der Zeit und perſönlichen Verhältniſſen begründete Bedingungen waren, für die allgemeinen Grundlagen der abſoluten künſtleriſchen Production gehalten, man hat die aus dieſen Bedingungen hervorgegangenen Formen für die Formen des muſikaliſch Schönen überhaupt gehalten und ſie als ein überall gültiges Schema ſchlechthin nachgebildet. Indem bei ſolchem Verfahren Geiſt und Leben entwich, wurden ſie zu leeren Formeln, bei deren Anwendung das unabweisliche Beſtreben zu charakteriſiren eine Uebertreibung derjenigen Eigenſchaften, welche Mozart in ſchöner Harmonie vereinigte, nach verſchiedenen Seiten hin zur Folge hatte. Die Reaction gegen ſolche Seichtigkeit mußte um ſo entſchiedener ſein, da die unter ſchweren Kämpfen vor ſich gegangene Entwickelung der Zeit allen geiſtigen Beſtrebungen eine ganz entgegengeſetzte Richtung gab. Die richtige Würdigung aber kann nur aus der klaren Einſicht in die geſchichtlichen Verhältniſſe hervorgehen, unter denen Mozart wirkſam war.

Wenn nun Mozart augenſcheinlich in dieſen Meſſen nicht

Digitized by Google

allein durch den Geiſt ſeiner Zeit, welchem auch die größten Männer nur zum Theil ſich entziehen, ſondern durch ganz äußerliche Bedingungen, denen er ſich freiwillig unterwarf, beſtimmt worden iſt, ſo liegt, namentlich in einer Zeit, wo man die Würde der Kunſt faſt ausſchließlich in ihre Unabhängigkeit von äußerer Beſtimmung ſetzt, die Frage nahe, wie denn Mozart ſich ſeiner künſtleriſchen Natur unbeſchadet in eine ſolche Abhängigkeit habe begeben können. Um ſie zu beantworten muß man ſich vor Allem die Denkungsart jener Zeit gegenwärtig halten. Die Kunſt überhaupt und beſonders die Muſik ſtand in den engſten Beziehungen zu den Verhältniſſen des Lebens, welche ſie hervorriefen, und deren ſie bedurfte um überhaupt zu exiſtiren. Opern, Meſſen, Inſtrumentalmuſik wurden geſchrieben wann man ſie gebrauchte, wo man ſie gebrauchte, wie man ſie gebrauchte, auf beſtimmte Beſtellung, zu beſtimmten Veranlaſſungen, für beſtimmte Mittel. Da Muſik den Zweck hat ausgeführt und gehört zu werden, war man vor Allem bedacht dieſen zu erreichen; Muſik machte man, ohne einen ſolchen Zweck direct vor ſich zu haben, meiſtens nur zur Uebung und auch dieſer ſuchte man praktiſche Erfolge abzugewinnen. Um ſich auszubilden, um ſeinem Beruf als Muſiker zu genügen ſuchte man Gelegenheiten der Art mit Eifer. Indem man die in den jedesmaligen Verhältniſſen liegenden Bedingungen annahm, glaubte man nicht der Würde der Kunſt und des Künſtlers etwas zu vergeben, ſondern man fand darin einen Antrieb, ſelbſt unter ungünſtigen und erſchwerenden Umſtänden die Kunſt und den Künſtler zu Ehren zu bringen. Wenn dieſe Anſicht auch eine allzugroße Nachgiebigkeit gegen äußere Rückſichten und einen gewiſſen handwerksmäßigen Betrieb befördern konnte, ſo iſt dagegen keine Frage, daß ſie richtig verſtanden die Grundlage einer geſunden und tüchtigen künſtleriſchen Production iſt,

Digitized by Google

indem ſie auf Schule und Disciplin, Zucht und Sitte hält, deren die Kunſt am allerwenigſten entrathen kann. Und daß im ſchlimmſten Fall auch in der Kunſt ein tüchtiger Handwerker mehr werth iſt als ein idealiſirender Vagabond — das erkennt man heute vielleicht noch klarer als damals. Auf dem Gebiete der Kirchenmuſik hatte übrigens die Autorität noch eine beſondere Geltung. Theils waren die Formen des Cultus ſchon gegebene und unabänderliche, theils hatte der Prieſter für alle ferneren Anordnungen, die er in Hinſicht auf die Muſik machte, die Oberherrlichkeit der Kirche für ſich, der Niemand widerſprechen oder ſich entziehen konnte. Dazu kam in dieſem Falle noch daß er der Fürſt war, deſſen angeſtellte und bezahlte Diener die Muſiker waren, und auch der Reſpect welchen dieſe Stellung gab, war derzeit natürlicher, tiefer im Gemüth begründet als jetzt gewöhnlich iſt. Dieſe allgemeinen Bemerkungen finden auch auf Mozart volle Anwendung. Er war ſeiner Natur nach nicht widerſetzlich, er ließ ſich leicht und gern lenken, ſo lange ſein innerſtes Weſen nicht feindſelig getroffen wurde; dann war er, wie wir ſehen werden, feſt und entſchieden. Er war bis jetzt herangewachſen unter der ſorgſamen und ſtrengen Erziehung ſeines Vaters, deſſen Princip war mit ſtrengſter Gewiſſenhaftigkeit jede Pflicht zu erfüllen, übrigens was ſich im Leben nicht ändern ließ mit Vorſicht und Klugheit zum Beſten zu wenden. Da konnte es denn nicht zweifelhaft ſein, daß ſowohl der äußeren Stellung als der künſtleriſchen Ausbildung wegen gerathen ſei, den Anforderungen des Erzbiſchofs rückſichtlich der Kirchenmuſik nachzugeben und mit aller Anſtrengung zu leiſten was unter dieſen Umſtänden zu leiſten möglich war. Daß Mozart ſehr wohl erkannte, wie ungünſtig dieſe Bedingungen waren, beweiſen die oben mitgetheilten Aeußerungen; wie lebhaft er das Unwürdige ſeiner Stellung empfand und daß er ſich der-

Digitized by Google

ſelben auf jede Weiſe zu entziehen ſuchte, werden wir ſpäter ſehen. Allein ſo lange er in derſelben verharren mußte, ſuchte er ihren Anforderungen auf würdige Art zu genügen und ſich ſo gut es nur gehen wollte in ſeiner Ausbildung zu fördern. Dabei unterſtützte ihn ſeine künſtleriſche Natur in einer Weiſe, die wir um ihn richtig zu würdigen nicht zu gering anſchlagen dürfen. Seine Erfindung war ſo reich, ſo vielſeitig, ſo leicht beweglich, ſeine Geſchicklichkeit im Techniſchen ſo feſt und frei, ſein Gefühl für künſtleriſche Harmonie ſo ſicher und unmittelbar, daß ihm vieles nicht als einengende Beſchränkung erſchien, was doch in der That eine ſolche war. Sein Bedürfniß zu produciren, ſeine Freude an der Ausführung war ſo groß, daß es eines geringen Impulſes bedurfte ihn in Thätigkeit zu ſetzen; die äußere Veranlaſſung war hinreichend ihn geiſtig anzuregen und in poetiſche Stimmung zu verſetzen. Die äußeren Bedingungen gehörten dann nur überhaupt mit zum Handwerkszeug; dieſes zu handhaben, wie es recht iſt, ohne dadurch ſich beſchränken oder beſtimmen zu laſſen und ohne es gering zu ſchätzen, war ihm zur anderen Natur geworden. So ſind die Werke entſtanden, welche den Stempel ſeines Genies ſo unverkennbar tragen als ſie die Beſchränkungen der Verhältniſſe erkennen laſſen, unter denen ſie hervorgebracht ſind.

Wenn man daher dem allgemeinen, meiſt ohne umfaſſende Kenntniß und Prüfung ausgeſprochnen Urtheil, daß Mozarts Meſſen zu ſeinen ſchwächſten Werken gehören[28], nicht einmal

28) A. M. Z. XVI S. 612: „Mozarts Meſſen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeſchriebenen Norm componirte, ſind beinahe ſeine ſchwächſten Werke." XXV S. 329: „Mozarts Leben war zu kurz. Die kleinen Meſſen, welche er für ſeinen Erzbiſchof ſchreiben mußte, konnten ihn nicht begeiſtern. In Wien hatte er andere Dinge zu thun." Das Urtheil von Rochlitz (für Freunde der Tonkunſt IV S. 237 ff.)

Digitized by Google

unbedingt beitreten kann, so muß man sehr entschieden widersprechen, wenn es bei Thibaut[29] heißt: „Mozart lächelte un-

---

ist auffallend unsicher und farblos. Um so unverholner äußerte sich Thibaut (über Reinheit der Tonkunst S. 10 f.) wenn er den Tadel daß „unsere neueren Messen und andere Kirchenstücke oft in ein rein verliebtes Wesen ausgeartet sind und ganz und gar das Gepräge der weltlichen Oper und sogar wohl der gesuchtesten, also der recht gemeinen Oper tragen" summarisch auf Mozart und Haydn fallen läßt. Die Richtung der romantischen Schule begünstigte die einseitige Verehrung der früheren italiänischen Kirchenmusik auch auf Kosten Mozarts. Zum Belege diene was Tieck im Phantasus (I S. 468 f.) Ernst über Mozart sagen läßt: „Ich müßte ohne Gefühl sein, wenn ich den wundersamen, reichen und tiefen Geist dieses Künstlers nicht ehren und lieben sollte, wenn ich mich nicht von seinen Werken hingerissen fühlte. Nur muß man mich kein Requiem von ihm wollen hören lassen, oder mich zu überzeugen suchen, daß er, sowie die meisten Neueren, wirklich eine geistliche Musik habe setzen können. Aber er ist einzig in seiner Kunst. Als die Musik ihre himmlische Unschuld verloren und sich schon längst zu den kleinlichen Leidenschaften der Menschen erniedrigt hatte, fand er sie in ihrer Entartung und lehrte ihr aus bewegtem Herzen das Wundersamste, Fremdeste, ihr Unnatürlichste austönen; zugleich jene tiefe Leidenschaft der Seele, jenes Ringen aller Kräfte in unaussprechlicher Sehnsucht, nicht fremd sogar blieb ihr das gespenstische Grauen und Entsetzen." Er vergleicht ihn dann mit Orpheus, der in die Unterwelt stieg Eurydice zu erlösen, und da er sie nicht auf die Oberwelt heraufbringt, seine Sehnsucht und alle Schrecken der Unterwelt in Tönen ausströmt. „Himmel und Hölle, die durch unermeßliche Klüfte getrennt waren, sind zauberhaft und zum Erschrecken in der Kunst vereinigt, die ursprünglich reines Licht, stille Liebe und lobpreisende Andacht war. So erscheint mir Mozarts Musik." Wenn dagegen bei der Charakteristik der Italiäner Pergoleses Kirchenmusik mit dem Spielen und Tändeln eines unschuldigen Kindes verglichen und hoch gepriesen wird, so kann das wohl etwas bedenklich machen. Ueberhaupt ist es auf die currenten Urtheile nicht ohne Einfluß geblieben, daß man die früheren italiänischen Meister, auch der neapolitanischen Schule, meistens nur aus ihren Kirchencompositionen kannte, ohne ihre weltliche Musik zur Vergleichung zu ziehen; bei Mozart liegt Beides jedem zur Vergleichung vor.

29) Ueber Reinheit der Tonkunst S. 11.

Digitized by Google

verholen über seine Messen und mehrmals, wenn man eine Messe bei ihm bestellte, protestirte er, weil er nur für die Oper gemacht sei. Allein man bot ihm wohl für jede Messe 100 Louisdor und da konnte er nicht widerstehen, erklärte aber lachend, was Gutes in seinen Messen sei, das werde er nachher schon für seine Opern von dorther abholen." Das scheinbar Thatsächliche dieser Aeußerung ist erfunden, wie es oft geschieht um Abstractionen hinterher eine Begründung zu leihen, und schlecht erfunden[30]: wer mit sittlicher Würde für die Reinheit der Tonkunst in die Schranken trat hatte vor Allem die Pflicht die Wahrheit der Voraussetzungen zu prüfen, nach welchen der sittliche Charakter des Künstlers herabgesetzt wird seinem Geschmack zu Ehren. Die leichtfertige Gesinnung, welche hier Mozart in Beziehung auf Kirchencompositionen zuertheilt wird, ist ihm angedichtet. Er war in einer Ansicht über Kirchenmusik befangen, welche, wie wir das jetzt ansehen, nicht die richtige war; allein sie war ehrliche Ueberzeugung und er meinte es ernst mit der Kunst in der Kirche. Rochlitz erzählt, wie er bei seinem Aufenthalt in Leipzig sich während eines Gespräches über Kirchenmusik geäußert habe[31].

„Unersetzlicher Schade, sagte einer, daß es so vielen großen Musikern, besonders der vorigen Zeit, ergangen ist wie den alten Malern; daß sie nämlich ihre ungeheueren Kräfte auf meistens nicht nur unfruchtbare sondern auch geisttödtende

30) Wahrscheinlich haben die Erzählungen vom Requiem diese Erfindung veranlaßt. Mozart hat in Salzburg nur für die dortigen Kirchen geschrieben, in Wien keine einzige Messe auf Bestellung, überhaupt nur eine, die unvollendet geblieben in C-moll, auf eigenen Antrieb. Honorare, wie die hier erwähnten, haben seine Standhaftigkeit nie auf die Probe gestellt; man weiß daß er für eine Oper 100 Dukaten erhielt.

31) A. M. Z. III S. 494 f.

Digitized by Google

Sujets der Kirche wenden mußten. Ganz umgeſtimmt und trübe wendete ſich Mozart hier zu dem Anderen und ſagte — dem Sinne nach, obſchon nicht auf dieſe Weiſe: Das iſt mir auch einmal wieder ſo ein Kunſtgeſchwätz! Bei euch aufgeklärten Proteſtanten, wie ihr euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopfe habt, kann etwas Wahres darin ſein, das weiß ich nicht. Aber bei uns iſt das anders. Ihr fühlt gar nicht was das will: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem u. dgl. Aber, wenn man von früheſter Kindheit, wie ich, in das myſtiſche Heiligthum unſerer Religion eingeführt iſt; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit ſeinen dunkeln aber drängenden Gefühlen hinſollte, in voller Inbrunſt des Herzens ſeinen Gottesdienſt abwartete, ohne eigentlich zu wiſſen was man wollte, und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wiſſen was man gehabt habe; wenn man die glücklich pries, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieten und das Abendmahl empfingen und beim Empfang die Muſik in ſanfter Freude aus dem Herzen der Knienden ſprach Benedictus qui venit u. ſ. w., dann iſts anders. Nun ja, das geht denn freilich durch das Leben in der Welt verloren, aber — wenigſtens iſts mir ſo — wenn man nun die tauſendmal gehörten Worte nochmals vornimmt ſie in Muſik zu ſetzen, ſo kommt das alles wieder und ſteht vor einem und bewegt einem die Seele. — Er ſchilderte nun einige Scenen jener Art aus ſeinen früheſten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der erſten Reiſe nach Italien und verweilte mit beſonderem Intereſſe bei der Anekdote, wie ihm die Kaiſerin Maria Thereſia als vierzehnjährigem Knaben aufgetragen habe, das Te Deum zur Einweihung — ich erinnere mich nicht eines großen Krankenhauſes oder einer anderen ähnlichen Stiftung zu componiren und an der Spitze der ganzen

Digitized by Google

kaiſerlichen Kapelle ſelbſt aufzuführen[32]. Wie mir da war! wie mir da war! rief er einmal über das andere. Das kommt doch all nicht wieder — man treibt ſich herum in dem leeren Alltagsleben!"

Man mag auf das Colorit, das Rochlitz dieſen Aeußerungen gegeben hat, abrechnen ſoviel man will, ſo bleibt doch die Hauptſache richtig. Mozarts Erziehung war darauf gerichtet, ihn zu einem guten Katholiken zu bilden; pflichtgetreue Erfüllung deſſen was die Kirche vorſchreibt, Ehrfurcht vor ihren Gebräuchen blieben auch bei einer ſcharfen und klaren Verſtandesbildung feſt in ſeinem Gemüth. Wenn in ſpäteren Jahren der ängſtliche Vater die Verſicherung erhielt, daß Wolfgang regelmäßig die Meſſe beſuche und zur Beichte gehe[33], ſo möchte mancher das vielleicht für äußerliche Pflichttreue halten. Aber er ſchreibt auch nach ſeiner Verlobung ſeinem Vater (17. Aug. 1782), daß er ſchon ſeit längerer Zeit mit ſeiner Conſtanze zuſammen Meſſe gehört und gebeichtet habe: „ich habe gefunden daß ich niemalen ſo kräftig gebetet, ſo andächtig gebeichtet und communiciret hätte als an ihrer Seite — und ſo geht es ihr auch."

Dem entſpricht auch ſein Urtheil über Kirchenmuſik und Componiſten. Er beklagt in einem Briefe an ſeinen Vater (12. April 1783), „daß ſich die Veränderung des gusto lei-

---

32) Rochlitz meint die 1768 in Wien componirte Meſſe, ſ. S. 130.

33) Auf die Anfrage des Vaters (S. 5) antwortet Wolfgang (20. Dec. 1777): „Ich habe geſchrieben, daß mir Ihr letzter Brief viel Freude gemacht hat; dies iſt wahr, nur eins hat mich ein wenig verdroſſen — die Frage, ob ich nicht das Beichten etwa vergeſſen habe? — ich habe aber nichts dawider einzuwenden, nur eine Bitte erlauben Sie mir, und dieſe iſt, nicht gar ſo ſchlecht von mir zu denken." Und die Mutter beruhigt ihn, daß Wolfgang zu Mariä Empfängniß gebeichtet und daß ſie zwar an den Wochentagen nicht regelmäßig Meſſe hören, Sonntags aber immer.

Digitized by Google

der ſogar bis auf die Kirchenmuſik erſtreckt hat, welches aber nicht ſeyn ſollte — woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmuſik — unter dem Dach — und faſt von Würmer zerfreſſen findet." Rochlitz berichtet[34], wie er über einen Componiſten, der zur komiſchen Oper Talent gehabt habe und als Kirchencomponiſt angeſtellt geweſen ſei, urtheilte. „Iſt ja alles nichts" ſagte er lebhaft, und als Doles ihm entgegnete, er habe wohl noch nicht viel von ihm gehört, antwortete er: „Sie gewinnen; aber das iſt auch gar nicht nöthig: ſo einer kann nichts Rechtes dieſer Art machen! er hat keine Idee davon in ſich." Und um den ſchlagenden Beweis zu führen legte er unter das Kyrie und Gloria einer Meſſe dieſes Mannes einen luſtigen Text, und ließ ſie ſo von der Geſellſchaft ſingen, die lachend ihm zugeſtehen mußte, daß „es ſo beſſer zuſammengehe." Und Urtheile ähnlicher Richtung werden wir noch mehr kennen lernen[35].

Daß er ſeine eigenen Kirchencompoſitionen als leichte Waare gering geſchätzt habe, davon iſt mir keine Spur vorgekommen. Wohl aber ſpricht dagegen ſchon die Art, wie er ſich gegen P. Martini ausſpricht[36]; auf Reiſen führte er ſeine Kirchenmuſik auf, wo ſich Gelegenheit dazu bot[37], und glaubte ſich damit Ehre zu machen; auch ſpäter ließ er ſich dieſelbe nach Wien ſchicken um ſie bei van Swieten, der ein

34) A. M. Z. III S. 493 f.

35) Von Jomelli urtheilte er: „Der Mann hat ſein Fach, worin er glänzt und ſo daß wir's wohl werden bleiben laſſen müſſen ihn bey dem ders verſteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er ſich nicht aus dieſem herausmachen und z. B. Kirchenſachen im alten Stil ſchreiben ſollen." A. M. Z. I S. 116.

36) Beil. VI, 2.

37) Vgl. S. 238. Andere Beiſpiele werden weiter unten erwähnt werden.

Digitized by Google

ſtrenger Richter war, hören zu laſſen[38]. Auch war er ſoweit entfernt ſich für einen bloßen Operncomponiſten auszugeben, der ſich in Kirchencompoſitionen nichts zutraue, daß er in einem Geſuch um die Verleihung einer zweiten Kapellmeiſterſtelle ſagt: „Eifer nach Ruhm, Liebe zur Thätigkeit und Ueberzeugung meiner Kenntniſſe ließen mich es wagen, um eine zweite Kapellmeiſterſtelle zu bitten, beſonders da der ſehr geſchickte Kapellmeiſter Salieri ſich nie dem Kirchenſtil gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir dieſen Stil eigen gemacht habe.“ Und bei der Bewerbung um die Kapellmeiſterſtelle an der Stephanskirche beruft er ſich auf die Dienſte, „die ich durch meine auch im Kirchenſtil ausgebildeten Kenntniſſe zu leiſten vor Andern mich fähig halten darf“[39].

23.

Nach den Meſſen nehmen unter den übrigen Kirchencompoſitionen den erſten Platz die Litaneien und Vespern ein, indem ſie ein größeres aus mehreren ſelbſtändigen Theilen zuſammengeſetztes Ganze bilden. Da die Mozartſchen Vespern aber erſt einer ſpätern Zeit angehören, ſo kommen hier zunächſt die Litaneien in Betracht.

Von dieſen Kirchencompoſitionen gilt in höherem Maaße als von den Meſſen, was vom Einfluß der Oper auf die Kir-

38) Brief 12. März 1783.

39) Auch das iſt ein ungerechter Vorwurf, daß Mozart in ſeinen Opern die Meſſen geplündert habe. Mir iſt unter ſo vielen Opern und Kirchencompoſitionen nur das einzige Beiſpiel bekannt, daß das Agnus Dei in der Meſſe 16, — ein Sopranſolo, welches in ſeinem ganzen Zuſchnitt obgleich einfach doch mehr opernhaft iſt, als ein anderes Stück einer ſpäteren Meſſe — in ſeinen Anfangstakten auffallend an die Arie Dove sono aus Figaro erinnert. — In welcher Weiſe man dagegen ſpäter ſeine Opern in die Kirche brachte, davon wird ein merkwürdiger Beleg erwähnt werden.

Digitized by Google

chenmuſik oben geſagt worden iſt. Sie werden freier behandelt, der individuellen Auffaſſung iſt ein größerer Spielraum gelaſſen, und wenn in der Meſſe vorzugsweiſe die allgemeine Einwirkung einer geiſtigen Richtung bemerkbar wurde, ſo tritt uns hier auch die Anwendung der durch die Oper ausgebildeten Formen entgegen. Dies war kaum zu vermeiden, ſobald man dem virtuoſenhaften Sologeſang einen Platz einräumte, der wie von ſelbſt die Formen mit ſich brachte, in welchen er ſich bequem zu bewegen gewohnt war; wir finden daher nicht allein Paſſagen, Triller und Cadenzen[1], ſondern auch die Form der Arie in ihren Grundzügen. Mit welcher Mäßigung dieſe Formen gebraucht, der glänzende Schmuck verwendet wurde, das hing nun von dem ſubjectiven Gefühl eines jeden Componiſten ab, deſſen ſchwerſte Aufgabe es war, — mit welcher freilich gar Viele es am leichteſten nahmen — aus ſo verſchiedenartigen Elementen ein Ganzes zu geſtalten. Denn auch hier bot der Text nicht geringe Schwierigkeiten theils für den muſikaliſchen Ausdruck überhaupt, theils für die Gliederung ganzer Sätze dar. Wenn man durch das Zulaſſen des virtuoſenhaften Geſanges mit der Strenge einer kirchlichen, ja einer angemeſſenen Darſtellungsweiſe überhaupt gebrochen hatte, ſo gewann dieſe Richtung begreiflicherweiſe da am eheſten Einfluß, wo die Worte dem muſikaliſchen Ausdruck an ſich widerſtrebten, obgleich der Widerſpruch zwiſchen Text und Muſik um ſoviel greller wurde. Auch durch die charakteriſtiſche Darſtellung der für Muſik beſonders geeigneten Stellen, in welchen die Empfindung ihren wahren und naturgemäßen Ausdruck fand, lief der Componiſt

1) So feſt war die Regel daß die oben (S. 127. 304) berührten, in den Opern gewöhnlichen Cadenzen auch hier in derſelben Weiſe wiederkehren.

Digitized by Google

Gefahr die Ungleichartigkeit der einzelnen Theile noch zu verstärken. Dazu kam endlich auch hier das Vorurtheil, daß streng contrapunktische Arbeit an sich den Charakter geistlicher Musik repräsentire und man glaubte wohl gar, durch ein contrapunktisches Paradestück einem virtuosenhaften Paradestück die Waage halten und so sich nach beiden Seiten hin nach Herzenslust ergehen zu können. Unter diesen Einflüssen hatten sich auch für die Behandlung der einzelnen Theile gewisse Normen gebildet, die der Ausführung nur einen beschränkten Spielraum ließen, innerhalb dessen Erfindung und Geschicklichkeit sich bewähren konnten. Es gehörte einerseits das bestimmte Gefühl von der Bedeutung einer künstlerischen Schule, eine gewisse Naivetät der künstlerischen und religiösen Ueberzeugung von der Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit der überlieferten Formen dazu, um sie willig anzunehmen und unbefangen mit ihnen zu schalten, auf der anderen Seite war eine starke Kraft der Production und eine harmonische künstlerische Durchbildung nöthig, um auf solchen Grundlagen etwas zu leisten, das Anspruch auf die Geltung von Kunstwerken machen durfte.

Gemeinsam sind den Litaneien das Kyrie, mit welchem sie beginnen, und das Agnus Dei, mit welchem sie schließen; die dazwischen liegenden Anrufungen werden durch die besondere Bestimmung der Litanei bedingt, sie geben auch dem musikalischen Charakter derselben seine eigenthümliche Farbe.

Das Kyrie unterscheidet sich von dem der Messe durch die außer dem Kyrie eleison und Christe eleison noch hinzugefügten Anrufungen, die zu einer breiteren Behandlung, und zu einer größeren Abwechslung sowohl im Ausdruck als in der formalen Gestaltung eine bestimmte Veranlassung geben. Auch finden wir daß das Kyrie der Auffassung wie der Aus-

Digitized by Google

führung nach immer als einer der gewichtigſten und bedeutendſten Sätze behandelt iſt.

Das Agnus Dei iſt ebenfalls, wie den Worten nach, ſo in der muſikaliſchen Behandlung, von dem der Meſſe hauptſächlich dadurch verſchieden, daß es nicht mit dona nobis pacem abſchließt, ſondern mit miserere nobis. Es konnte alſo auch muſikaliſch nicht als Einleitung und Vorbereitung auf einen heitern Schluß aufgefaßt werden; es wurde vielmehr in der Regel der Ausdruck des geängſteten Flehens gemildert und in den Schluß ein tieferer Ernſt gelegt.

Der eigentliche Kern der Litaneien, die Anrufungen, bietet für die muſikaliſche Behandlung nicht geringe Schwierigkeiten dar. Schon die gehäufte Menge derſelben, ohne eine beſtimmte Gliederung und Steigerung, weder dem Sinne noch dem Rhythmus nach, iſt für die Compoſition ungünſtig, und der größte Theil der Prädicate iſt eines beſtimmten muſikaliſchen Ausdrucks nicht fähig. Die einzig angemeſſene Weiſe der muſikaliſchen Darſtellung ſcheint daher die ſtreng liturgiſche, welche darauf verzichtet das Einzelne individuell zu geſtalten und den typiſchen Charakter des Formelhaften feſthält, welcher den Litaneien ſchon durch den wiederkehrenden Refrain aufgeprägt iſt. Den allgemeinen Ton zu treffen, der das Ganze hält, der Modificationen im Einzelnen und dadurch Abwechslung und Steigerung zuläßt ohne weſentlich verändert zu werden, iſt gewiß ſehr ſchwer, wenn die Tradition einmal verlaſſen iſt; indem man aber eine im Detail nuancirte Darſtellung unternahm, und für dieſelbe fremde, auf einem anderen Gebiet entwickelte Formen anwendete, wurde man zu einer ungleichmäßigen Behandlung hingedrängt, welche hervorhob oder zurückſetzte nach rein formalen Gründen. Das charakteriſtiſche Moment des Refrains mußte nothwendig für die Gliederung von großer Bedeutung ſein, allein

Digitized by Google

es verlor meiſtens ſeinen urſprünglichen Charakter und wurde theils nur als ein Bindemittel benutzt um die widerſtrebenden Elemente unter einer beſtimmten Form zuſammenzuhalten; theils ſuchte man mannigfache Nuancirung der Empfindung in die Worte des Refrains zu legen anſtatt ihn in ſeiner ſtereotypen Wiederkehr als das ſtetige Element zu betrachten. Dies hat allerdings ſeinen Grund darin, daß die allgemeinen Bitten ora pro nobis, miserere nobis die verſchiedenartigſten Schattirungen des Ausdrucks zulaſſen, während jene Anrufe der muſikaliſchen Darſtellung widerſtreben; indeſſen ſcheint auch dies dafür zu ſprechen, daß dieſe Texte ſich nicht für eine muſikaliſche Behandlung eignen, welche auf detaillirten individuellen Ausdruck ausgeht, zumal wenn dazu das Beſtreben kommt in künſtlichen Formen Glanz und ſinnliche Schönheit zu zeigen. Dies aber war die Richtung jener Zeit, die wir nun auch auf dieſem Gebiet wirkſam ſehen.

Die Marienlitanei (Litaniae Lauretanae) hatte einen im Ganzen mehr heiteren und anmuthigen Charakter. Indem man ſich an die Mutter Gottes wandte, ſich ihre Erſcheinung vergegenwärtigte, trat das in ſeiner Hoheit und Reinheit doch ſo liebliche und reizende Bild der gebenedeiten Jungfrau, wie es auch die bildende Kunſt verkörpert hat, in lebendiger Schönheit dem andächtigen Beter vor die Seele, und der Charakter einer ſchwärmeriſchen Hingebung an das ewig Weibliche, welcher dem Mariencultus überhaupt eigen iſt, verläugnet ſich auch in der Muſik nicht. Darauf wirkten auch nationale Sitten und Traditionen ein und den Ton der Litaneien, welche man in Italien vor den Marienbildern auf der Straße ſingen hört, der in den Compoſitionen italiäniſcher Meiſter oft ſtark hindurchklingt, glaubt man auch in manchen Partien der Mozartſchen Litaneien noch zu vernehmen.

Digitized by Google

Die erste Litanei in B-dur (20), im Mai 1771 componirt, ist wie die meisten Compositionen jener Jahre knapp in den Formen, in der ganzen Behandlungsweise tüchtig und sicher; überall frisch zugegriffen und rasch abgemacht. Ein höherer Schwung tritt weder in der Erfindung noch in der Behandlung hervor, wohl aber ein ausgebildeter Sinn für Wohlklang, für Gliederung der Sätze, und die klare Einsicht mit den gegebenen Mitteln unter den gegebenen Verhältnissen das Passende hervorzubringen. Das Kyrie ist nach Art der kurzen Messen in einem einzigen Chorsatz gradedurch componirt, ohne bestimmte Durchführung eines Motivs; die einzelnen kleinen Sätze oder Phrasen werden mit Geschick durch verschiedene Tonarten geführt, bis zum Schluß das erste Motiv wiederkehrt; der Charakter ist im Ganzen lebhaft und nicht ohne Kraft. Der erste Theil der eigentlichen Litanei ist zwischen Solo und Chor getheilt, die Solostimmen, unter welchen der Sopran am meisten hervortritt, wechseln meist mit einander ab, seltener gehen sie — in einfachen Imitationen — zusammen; zweimal treten Tuttisätze dazwischen. Durch das Ganze geht ein leicht ansprechender, anmuthiger Wohlklang, das Melodische ist vorherrschend, die Harmonie einfach ohne dürftig zu sein; es hat einen eigenthümlich populären Charakter in dem oben angedeuteten Sinn[2]. Eine Unterbrechung machen die Worte salus infirmorum, welche vom Chor im ernsten, feierlichen Ton vorgetragen werden, worauf in starkem Gegensatz die Worte auxilium Christianorum in einem raschen kräftigen Chorsatz folgen. Mit der Anrufung Regina

2) Der deutsche Text, welcher diesem Satz in der Cantate II untergelegt ist, hebt den Eindruck der musikalischen Darstellung völlig auf. Diese hat etwas angenehm Behagliches, aber Lebendiges, wie es südlichen Völkern eigen ist, eine Stimmung, mit welcher die Worte dieses Textes im völligen Widerspruch stehen.

Digitized by Google

angelorum wird wieder in die verlaſſene Bahn eingelenkt. Es ſind jetzt Soloſtimmen allein, welche bald abwechſelnd, bald je zwei zuſammen, in einem lebhafteren und heiteren Ton die Himmelskönigin anrufen, die den Glanz ihrer Erſcheinung auch auf das Gemüth der zu ihr Betenden fallen läßt. In dem letzten Satz tritt wiederum der Chor ein mit den Worten Agnus Dei qui tollis peccata mundi, welchen die Soloſtimmen mit der Bitte antworten, bis zum Schluß auch der Chor in das miserere nobis einſtimmt. Der Ausdruck iſt gefaßt, in mäßiger Bewegung, und mehr ernſt als wehmüthig, zum Schluß ſteigert die Stimmung ſich in angemeſſener Weiſe[3].

Von ungleich höherer Bedeutung iſt die zweite Litanei in D-dur aus dem Jahr 1774, demſelben Jahr, in welchem die Meſſe in F-dur und die Finta giardiniera geſchrieben wurden, denen ſie durch Ernſt und Reife der Conception wie durch Tüchtigkeit und Sorgfalt in der Ausführung würdig zur Seite ſteht. Das Kyrie iſt ein großer, mit vieler Liebe ausgeführter Satz, der aus einem feierlichen Adagio und einem ernſt gehaltenen Allegro beſteht. Durchgängig ſind die Stimmen nicht allein ſelbſtändig ſondern in ſtrengen contrapunktiſchen Formen geführt, Haupt- wie Nebenmotive ſind feſtgehalten und durchgeführt in einem beſtimmt gegliederten Organismus; auch das Orcheſter greift ſelbſtändig ein, indem es ſich nicht begnügt die Singſtimmen zu unterſtützen, ſondern ihm eigenthümliche Figuren theils dem Chor gegenüber

3) Die eigentliche Factur iſt, wie in anderen Werken aus jener Zeit, einfach; die Singſtimmen ſind ſelten eigentlich contrapunktiſch, ſondern meiſtens harmoniſch behandelt, aber fließend in der Stimmführung und in der Modulation frei und ſicher. Auch die Begleitung iſt einfach, und macht ſelten auch nur durch hervortretende Figuern auf ſelbſtändige Bedeutung Anſpruch.

Digitized by Google

durchführt, theils wie mit einer leichten Verzierung den Gesang dadurch hebt. Der Charakter dieses Satzes ist durchaus würdig, der Ausdruck dem Sinne vollkommen angemessen, und zugleich ist über das Ganze eine Milde verbreitet, welche der Stimmung des ganzen Musikstückes entspricht, in welchem es nur den Einleitungssatz bildet. Denn der erste Abschnitt der eigentlichen Litanei hat den für dieselbe charakteristisch gewordenen Ausdruck einer heiteren Zuversicht, man möchte sagen einer gewissen Lebenslust, von welcher auch die andächtige Bitte durchdrungen ist, die sich aber durchgängig mit einer edlen und feinen Mäßigung ausspricht. In der musikalischen Gestaltung ist aber hier der bestimmte Einfluß der Oper nicht zu verkennen, nicht allein in den Passagen, welche zweimal dem Solosopran gegeben sind, dem auch hier die Hauptrolle zugewiesen ist, sondern in der Art wie das Hauptmotiv behandelt und wiederholt wird, in welcher die Analogie der Arie nun klar hervortritt. Allerdings nur die Analogie, denn die Weise, in welcher die anderen Solostimmen, einzeln oder zu zweien dagegen gestellt sind, ist eine durchaus freie. Auch der Chor ist sehr glücklich so verwendet, daß auch bei weiterer Ausführung das Refrainmäßige festgehalten wird. Dem zarten und anmuthigen Charakter des Ganzen gemäß ist auch die Begleitung, obwohl sie durchgehends ganz frei und selbständig und in reicher Abwechslung der Figuren sich bewegt, leicht und durchsichtig gehalten. So hat dieser Satz bei dem schönsten Wohllaut einen Ton zarter Milde und Anmuth und eine glückliche Harmonie, welche ihm in seiner Art eine hohe Vollendung giebt. Nicht minder vollendet durch die Schönheit der Form, aber wahrhaft erhaben im Ausdruck der Empfindung ist das darauf folgende Adagio, in welchem die Worte salus infirmorum, refugium peccatorum, consolatrix afflictorum, auxilium Christianorum zusammenge-

Digitized by Google

faßt ſind. Die Gliederung dieſes Satzes, die Abwechslung und Steigerung der einzelnen Abſchnitte, der Wechſel zwiſchen Solo und Chor, die charakteriſtiſche ſorgfältig gearbeitete Begleitung ſind ſo vortrefflich gegeneinander berechnet und abgewogen, das Ganze iſt von einem ſolchen Ernſt und einer Tiefe der Empfindung durchdrungen, daß hier der Schönheit die Größe vermählt erſcheint. In dem folgenden Abſchnitt Regina angelorum, der wieder den leichteren Ton anſchlägt, ſind die Chorſtellen friſch und lebendig, auch durch wechſelnden Ausdruck charakteriſtiſch und durch die techniſche Behandlung intereſſant; das Tenorſolo aber, welches zwiſchen dieſelben eingeſchaltet iſt, hat den Charakter des Opernhaften in Paſſagen und Melodiebildung nicht weniger als das erſte Sopranſolo, ſteht jedoch an Erfindung und Ausdruck demſelben nach, ſo daß durch dieſe Conceſſion an die Mode der Satz zu dem ſchwächſten in der Litanei wird. Das Agnus Dei iſt zwiſchen einem Soloſopran und dem Chor ſo vertheilt, daß dem erſten das dreifache Agnus Dei, dem letzten die wiederholte Bitte zugefallen iſt. Das erſtere iſt allerdings durch colorirte Verzierungen und Sprünge in den Intervallen auf virtuoſenhaften Vortrag berechnet, und trägt dadurch den Stempel jener Zeit, iſt aber nicht ohne Gefühl und Würde; die kurzen Chorſtellen ſind durch Ausdruck und Arbeit durchaus vorzüglich.

Der ſorgſame Fleiß und die liebevolle Hingabe an die Arbeit treten in dieſer Litanei nicht allein in den Singſtimmen ſondern auch im Orcheſter hervor, deſſen Hauptkraft in dem fein ausgearbeiteten Saitenquartett ruht. Allein ſo wie in dieſen eine geſchickte Berechnung der inſtrumentalen Effecte ſichtbar wird, ſo ſind auch die Blasinſtrumente wirkſam angewendet, nicht allein um die Harmonie auszufüllen, ſondern auch um ſelbſtändig Licht und Schatten zu geben. Dieſe äuße-

Digitized by Google

ren Vorzüge erhalten durch die innern einer bedeutenden Erfindung ausgiebiger Motive und charakteriſtiſcher Figuren und echter Empfindung ihren wahren Werth, und durch den unnachahmlichen Reiz reifer und harmoniſcher Schönheit den unverkennbaren Stempel Mozarts.

Es iſt ſehr zu bedauern daß von einer dritten Litanei in C-dur (24) für vier Singſtimmen ohne Begleitung nichts Näheres bekannt geworden iſt. Es wäre ungemein intereſſant zu beobachten, wie Mozart dieſe Form behandelt habe; die wenigen Anfangstacte, die allein vorliegen, bezeugen eine ſehr einfache, durchaus abweichende, Auffaſſung und Behandlungsweiſe.

Die Litanei vom hochwürdigen Gut (Litaniae de venerabili altaris sacramento) hat der Natur des Gegenſtandes gemäß einen ernſteren Charakter als die Marienlitanei. Die Anrufungen des heiligen Sacraments aber, faſt alle dogmatiſch abſtract und transſcendental, geben für die muſikaliſche Darſtellung noch weniger beſtimmte Anregung als die an die Jungfrau Maria gerichteten, und die ſinnliche Vorſtellung der Perſönlichkeit, welche dort bewußt oder unbewußt den Ton des künſtleriſchen Vortrags hervorrief, kann hier nicht wirkſam werden. Daraus erklärt ſich die auf den erſten Blick auffallende Erſcheinung, daß hier neben den Sätzen, welche eine feierliche Würde ſelbſt in einer gewiſſen tiefſinnigen Weiſe ausdrücken, andere die opernmäßige Weiſe unverholener ausſprechen, als es dort der Fall iſt. Der Eindruck des Ganzen war nicht in gleichem Maaße lebendig und künſtleriſch anregend, und da das Hinübernehmen opernhafter Formen geſtattet ſchien, behandelte man einen Text der keinen muſikaliſchen Impuls gab als das bloße Subſtrat kunſtgerechter Behandlung. Die zwei Litaneien, welche wir von

Digitized by Google

Mozart beſitzen, ſind beide groß angelegte und ſorgfältig ausgearbeitete Compoſitionen[4].

Die erſte derſelben in B-dur (21), im März 1772 componirt, nachdem Mozart von der zweiten italiäniſchen Reiſe zurückgekehrt war, hat durchgängig einen Charakter von friſcher Lebendigkeit und Kraft, der Ton aber welchen ſie anſchlägt iſt unverkennbar der der großen heroiſchen Oper, gehoben und geadelt durch den tieferen Ernſt der Empfindung; nur in einzelnen Momenten erhebt ſie ſich zu einer Würde und Feierlichkeit, welche ſie jenem Gebiet vollſtändig entrückt. Schon im Kyrie offenbart ſich dieſer Charakter. Es wird, wie dies auch in Meſſen wohl vorkommt, durch einen Inſtrumentalſatz eingeleitet, in welchem das ſpätere Hauptmotiv angekündigt wird; der Chor ſetzt mit einem kurzen feierlichen Adagio ein, und nimmt dann im Allegro molto jenes Motiv auf. Die Anlage dieſes Satzes, — es wird dieſem mehrmals wiederholten Thema ein zweites ſcharf contraſtirendes (im Sopranſolo) entgegengeſtellt, das an der gehörigen Stelle ebenfalls wiederholt wird — entſpricht der in der Oper, in Geſangsſachen wie in der Ouverture, üblichen Conſtructionsweiſe, auch die Formation dieſer Motive, die rau-

4) Es iſt von großem Intereſſe Mich. Haydns Litaniae de venerabili sacramento in G moll (Leipzig, Breitkopf und Härtel), welche um dieſelbe Zeit und unter denſelben Verhältniſſen wie die Mozartſchen geſchrieben ſind, mit dieſen zu vergleichen. Es iſt ein vortreffliches Werk, das in ſeiner Anlage und Ausführung den durchgebildeten Meiſter bewährt. Wenn es im Ganzen weniger blühend, weniger weich und anmuthig, in mancher Hinſicht ernſter erſcheint als die Mozartſchen, ſo zeigt dies die Verſchiedenheit in der künſtleriſchen Natur der beiden Meiſter; die allgemeine Auffaſſung iſt nicht weſentlich unterſchieden, der Einfluß der Oper auch bei Mich. Haydn unverkennbar. Wenn er geringer erſcheint als bei Mozart, ſo liegt das hauptſächlich in anders gearteter Productionskraft, nicht in der äſthetiſchen Auffaſſung.

Digitized by Google

ſchende Begleitung des Orcheſters haben denſelben Zuſchnitt; nur iſt wie bemerkt der Ton ernſter, gehaltener als man ihn in der Oper gewohnt war. Der erſte Satz in der eigentlichen Litanei Panis vivus iſt dagegen eine Sopranarie, welche nach ihrer ganzen Anlage, nach der Bildung und Gliederung der Motive, nach den Paſſagen und der leichten Begleitung in einer Opera seria Platz finden könnte und auch im Ton nicht einmal erheblich abſtechen würde; womit denn auch geſagt iſt, daß die Erfindung ſich nicht eben über das Gewöhnliche erhebt, der Ausdruck aber mit den Worten oft nicht wenig contraſtirt; wie denn die Hauptpaſſagen auf das Wort miserere gelegt ſind[5]. Ungleich bedeutender iſt der dann folgende Chor Verbum caro factum, von ernſtem feierlichem Ausdruck, intereſſant durch ſeine Modulation und eine charakteriſtiſche Violinfigur. Er dient — wie gewöhnlich die kürzeren Adagioſätze für die muſikaliſche Structur verwendet werden — als Einleitung für den folgenden lebhaft bewegten Satz Hostia sancta. In dieſem treten alle vier Soloſtimmen auf. Die Weiſe, in welcher das Hauptmotiv, verſchieden modificirt, von ihnen nach einander vorgetragen wird, bis ſie dann in angemeſſener Steigerung einander näher treten und ſich vereinigen, iſt wiederum der Gliederung der Enſembleſätze in Opern nahe verwandt; die Behandlung iſt hier freier als es damals in der Oper üblich war, die einzelnen Sätze ſind nicht ſo breit ausgeſponnen und deshalb friſcher. Sehr geſchickt tritt auch der Chor zweimal mit kurzen aber durch Rhythmus und Harmonie gewichtigen Sätzen in gehaltenen Noten dazwiſchen, und bringt nicht allein Abwechslung hinein ſondern verleiht dem Ganzen Haltung und Würde, die auch den Soloſtellen, obgleich dort gefälliger Wohllaut vorherrſcht, kei-

5) Dies findet ſich ebenſo auch bei Mich. Haydn und Anderen.

Digitized by Google

neswegs abgehen. Eine neue Steigerung tritt ein bei dem Wort tremendum, das dreimal vom Chor im Adagio wiederholt wird, in welchem die tiefe Ehrfurcht ſchön ausgedrückt iſt. Wenn dann aber die Worte ac vivificum sacramentum in einem kurzen lebhaften Satz ſich anſchließen, ſo iſt das wohl nur die Folge eines Beſtrebens zu charakteriſiren, das ſich lediglich an den Gegenſatz hält, der in den Wörtern tremendum und vivificum liegt, und daher auch nur eine äußerliche Charakteriſtik erreicht. Der folgende Satz Panis omnipotentia verbi caro factus iſt wieder eine Tenorarie von angenehmem Ausdruck, die aber, auch wenn ſie mit Paſſagen weniger reich ausgeſtattet wäre, doch ihrem ganzen Zuſchnitt nach der Oper angehören würde. Ein kurzes Adagio in B-moll Viaticum in domino morientium bereitet durch ernſte Harmonien auf eine von der vorhergehenden verſchiedene Richtung der muſikaliſchen Behandlung vor[6]. Es war nämlich Sitte geworden die Worte pignus futurae gloriae zur Grundlage eines ausgeführten contrapunktiſchen Satzes zu machen, und Mozart war nicht der Art ſich ſolchem Anſinnen zu entziehen. Das Thema, mit welchem die Bäſſe beginnen, denen die Blasinſtrumente mit einer Figur antworten, welche auch ſpäter mehrfach benutzt wird, tritt mit großer Beſtimmtheit und Kraft auf, wie ſie einer frohen Zuverſicht geziemen, und wird dann in einer langen Fuge gründlich verarbeitet[7]. Dieſe iſt inſofern einfach angelegt,

6) Dieſer Satz iſt von Mozart zweimal componirt. Anlage und Behandlung iſt beidemal dieſelbe, allein er ſchloß anfangs in B-dur. Da nun die folgende Fuge auch in B-dur iſt, und das Thema die Tonart mit einer gewiſſen Hartnäckigkeit anſchlägt, zog Mozart es vor, die Einleitung in F-dur zu ſchließen, und um den Schluß auf der Dominante entſchieden auszuprägen, wiederholte er ihn in etwas modificirter Weiſe und gab dadurch zugleich ſehr zweckmäßig der Einleitung eine größere Breite.

7) Sie war urſprünglich noch länger als ſie in der Cantate I gedruckt

Digitized by Google

als nur das eine Thema, auch dieſes faſt immer unverkürzt und unverändert durchgeführt wird, allein es iſt bei großer Klarheit eine ſolche Mannigfaltigkeit namentlich in der Modulation, eine ſolche Steigerung, an der auch das Orcheſter beſonders in den Blasinſtrumenten ſich betheiligt, dabei ein ſo friſcher und voller Klang, daß, wenn man auch dieſe Fuge nur als eine Schularbeit ſchätzen wollte, Niemand bezweifeln wird daß der funfzehnjährige Jüngling ſich durch dieſelbe das Maturitätszeugniß geſchrieben habe. Allein ſo gewiß derſelben ein höherer und ſelbſtändiger Werth zukommt, ſo läßt ſich doch das nicht leugnen, daß ſie aus dem Charakter der übrigen Sätze der Litanei heraustritt: ein Uebelſtand, der freilich durch ein Herkommen gerechtfertigt ſchien, welches an dieſer Stelle ausſchließlich contrapunktiſches Verdienſt anerkannte. Das Agnus Dei kehrt wieder zu dem früheren Stil zurück, es iſt ein Sopranſolo im concertirenden Geſchmack, mit Paſſagen und anderen Geſangskünſten verziert, wie man ſie derzeit im Adagio liebte; allein deſſen ungeachtet wahr und einfach empfunden und anmuthig ſchön[8]. Der Chor

---

vorliegt; Mozart hat aber ſelbſt an drei Stellen (S. 21 Tact 11; S. 23 Tact 11; S. 24 Tact 10) Kürzungen und ſoweit es dadurch nöthig wurde, Aenderungen vorgenommen. Spuren ſeiner beſſernden Hand ſind auch im Kyrie einigemal ſichtbar; das anfangs Geſchriebene iſt ſorgfältig ausradirt und mit dunklerer Dinte die Correcturen eingetragen.

8) Mitten im Solo, beim zweiten Agnus Dei, hat Mozart die Singſtimme im Tenorſchlüſſel geſchrieben, wie es ſcheint nur aus Zerſtreutheit, da die erſten und letzten Tacte auch dieſes Abſchnittes im Sopranſchlüſſel ſtehen; auch hat der Vater ſorglich die ganze Stelle auf einem leer gebliebenen Syſtem in den Sopranſchlüſſel umgeſchrieben. Zu Anfang des ganzen Satzes hat derſelbe darüber geſchrieben: „Das Solo vom Agnus Dei wird für Hrn. Meißner in die Baßſtimme hinein geſchrieben.“ Von dem ſchon S. 428 erwähnten Joſ. Meißner heißt es in der Nachricht vom Jahr 1757 (Marpurg krit. Beitr. III S. 490 f.), er ſei ein trefflicher Sän-

Digitized by Google

nimmt beim drittenmal das Agnus Dei auf, und ſchließt, indem die Grundmotive des Solo, in paſſender Weiſe vereinfacht und abgeändert, angewendet werden, in milder Ruhe ab[9].

Die zweite Litanei in Es dur, im März 1776 componirt, ebenfalls ein ſorgfältig ausgeführtes Muſikſtück, zeigt dieſelbe

---

ger. „Seine Stimme hat etwas ganz außerordentlich Angenehmes und er kann mit derſelben die Höhe eines guten Tenors und die Tiefe eines Kammerbaſſes ohne allen Zwang mit ſchöner Gleichheit erreichen. Er iſt ſonderlich in dem Pathetiſchen ſtark und die Paſſagen, die einen einfältigen Vortrag erfordern, weiß er unverbeſſerlich vorzutragen, denn ſie ſind ihm natürlich." Wolfgang, der ſeinem Vater eine Charakteriſtik Raffs giebt, lobt beſonders deſſen Andantino und fährt fort (12. Juni 1778): „Seine Stimme iſt ſchön und ſehr angenehm. Wenn ich ſo die Augen zumache wenn ich ihn höre, ſo finde ich an ihm viel Gleiches mit dem Meißner, nur daß mir Raffs Stimme noch angenehmer vorkommt. Meißner hat wie Sie wiſſen die üble Gewohnheit daß er oft mit Fleiß mit der Stimme zittert, ganze Viertel, ja oft Achtel im Aushalten der Note marquirt, und das habe ich an ihm nie leiden können, — das iſt auch wirklich abſcheulich, das iſt völlig ganz wider die Natur zu ſingen. Die Menſchenſtimme zittert ſchon ſelbſt, aber ſo, in einem ſolchen Grade daß es ſchön iſt — das iſt die Natur der Stimme. Man macht ihrs auch nicht allein auf den Blasinſtrumenten, ſondern auch auf den Geigeninſtrumenten nach, ja ſogar auf den Claviere — ſobald man aber über die Schranke geht, ſo iſt es nicht mehr ſchön, weil es wider die Natur iſt; da kömmt mirs juſt vor wie auf der Orgl wenn der Blasbalg ſtößt. Nun das hat der Raff nicht, das kann er auch nicht leiden. Was aber das rechte Cantabile anbelangt, ſo gefällt mir der Meißner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zu viel) — aber doch beſſer als der Raff. Was aber die bravura, die Paſſagen und Rouladen betrifft, da iſt der Raff Meiſter."

9) Daß Mozart auf die Vollendung dieſer tüchtigen Arbeit, die einem funfzehnjährigen Jüngling alle Ehre macht, einen gewiſſen Werth legte, zeigt daß er ans Ende ſeiner Partitur ſchrieb Finis l. O. D. G. Aehnliches erinnere ich mich nur bei einer Symphonie (Beil. X, 9) gefunden zu haben; bei anderen Componiſten iſt es gewöhnlich, J. Haydn ſchrieb zu Anfang jeder Compoſition In nomine Domini, J. S. Bach I. C. S., Mendelsſohn H. d. m.

Digitized by Google

Anlage in der Anordnung der einzelnen Theile und dieſelbe opernmäßige Behandlung beſtimmter Stücke, die aber hier noch ſchärfer abſtechen, weil im Ganzen dem Charakter der Reiſe, welcher in dieſem Werk ſowohl in Hinſicht auf die Erfindung und Durcharbeitung als auf den die mildruhigen wie die großartigen Sätze durchdringenden Ernſt ausgeprägt iſt, der angeheftete Flitterputz noch weniger zupaßt. Das Kyrie hat nicht die ſonſt wohl vorkommende etwas unruhige Lebhaftigkeit, ſondern den innigen Ausdruck einer milden Ruhe, der durch die mäßig bewegten Figuren der Begleitung gehoben, aber nicht im Geringſten geſtört wird. Die Anlage und Durchführung iſt einfach, Solo und Chor wechſeln miteinander ab; das Hauptmotiv kehrt zum Schluß wieder, dazwiſchen ſind wie in einem mittleren Theil, kleinere einander entſprechende Motive gruppirt; beſonders iſt das miserere in verſchiedener Nuancirung ſchön ausgedrückt. Nach dieſem harmoniſchen Ausdruck einer geſammelten, ruhigen Stimmung überraſcht es die Worte panis vivus in einer Tenorarie wiedergegeben zu finden, die vollkommen den Stil der Opernarie hat. Sie iſt breit angelegt und ausgeführt, mit langen Ritornellen, Paſſagen und Allem verſehen, was zu einer eigentlichen Bravurarie gehört, und hat im Ausdruck die Miſchung von heroiſcher Würde und Lebhaftigkeit, welche dieſe Arien in der Opera seria charakteriſiren. Durch die Behandlungsweiſe wird man auffallend an den Rè pastore erinnert. Auch hier zeigt ſich in den einzelnen Motiven ſowohl der Singſtimme als der Begleitung, in der Modulation und überhaupt in der ganzen Geſtaltung die größere Intenſivität der Erfindung, die reifere Durchbildung, das feine Gefühl für Schönheit und Ebenmaaß, aber durch die Form auch da gebunden, wo die Normen derſelben nicht aus den Geſetzen der Kunſt ſondern willkührlich beſtimmt waren, welche ein

Digitized by Google

hervorragendes Genie durch die Fülle ſeiner Erfindung und Kunſt wohl ſchmücken und heben aber nicht eigentlich erfüllen und beleben kann. Dies bewährt ſich in den folgenden Sätzen, in welchen, obgleich der Text nur an wenigen Stellen zu einem beſtimmten muſikaliſchen Ausdruck auffordert, eine vortreffliche Gliederung der größeren Abſchnitte gegen einander und der einzelnen Motive innerhalb derſelben den Meiſter ebenſo bekundet, als der wahre und ſchöne Ausdruck der Empfindungen an ſich und das Maaßhalten und Abwägen, um bei wirkſamer Schattirung und Steigerung die Einheit des Tons feſtzuhalten. Die Worte verbum caro factum ſind als eine feierliche Einleitung gehalten und von der ſchönſten Wirkung; ganz vortrefflich iſt die Behandlung des miserere, welches zuerſt im Gegenſatz gegen die feierliche Anrufung in tiefer Lage, ohne Begleitung, wie aus gepreßter Bruſt gemurmelt wird, dann zu einem Angſtſchrei ſich ſteigert und allmählich ſich ſenkt und in ſich ſelbſt zurückſinkt. Auf dieſem dunkeln Grunde hebt ſich der folgende Satz Hostia sancta, ſeinem allgemeinen Charakter nach dem Kyrie entſprechend, mild und tröſtlich. Solo und Chor wechſeln ab; die Weiſe, wie ſie einander entgegengeſtellt ſind, wie die Motive der Soloſtimmen wechſelnd wiederkehren, mit einander verbunden werden, die Gliederung des ganzen Satzes, der Wohllaut und die Harmonie im Wiedergeben der einmal angeſchlagenen Stimmung ſind vortrefflich. Der vorher ſchon berührte Ton des feierlich Erhabenen tritt, um vieles geſteigert, von Neuem im Tremendum ac vivificum sacramentum ein. Hier zeigt ſich ein Fortſchritt gegen die frühere Litanei ſchon darin daß die Worte tremendum und vivificum nicht einer äußerlichen Charakteriſtik wegen von einander getrennt und ſelbſtändig behandelt werden; vielmehr ſind noch die Worte panis omnipotentia verbi caro factus, incruentum sacri-

Digitized by Google

ficium, cibus et conviva hinzugenommen und in einem zusammenhängenden, fest gegliederten Satz dargestellt. Die Bedeutung des Hauptmotivs verlangte um in einer der intensiven Kraft desselben entsprechenden Weise ausgeführt zu werden eine breitere Grundlage; die Wirkung dieses Satzes durch die Kraft der harmonischen Führung in stark ausgesprochenen aber wohlmotivirten Gegensätzen, die auch durch die bedeutende und instrumental charakteristische Begleitung[10] herausgehoben werden, ist großartig und tief ergreifend. Dieser mächtige Satz schließt in sich sowohl der Form als der Stimmung nach vollständig ab. Der folgende Dulcissimum convivium, ein Sopransolo, nähert sich in Auffassung und Form wieder dem Opernhaften. Es ist, obgleich es an Passagen nicht fehlt, doch keine große Bravurarie, wie die erste, sondern der Cavatine näherstehend, und im Ton und Ausdruck auch mehr zart und weich, dadurch also dem Kyrie und den ähnlichen Sätzen verwandter; immer aber bleibt die ganze Haltung hinter dem Ernst der Hauptsätze zurück, die bestimmte Form giebt auch den einzelnen Motiven einen weniger freien Charakter: Schwächen, welche durch die anmuthige und saubere Behandlungsweise nicht ausgeglichen werden können[11]. Mit dem tiefsten Ernst und in höchst eigenthümlicher Behandlung tritt dann das Viaticum in domino mo-

10) Den Saiteninstrumenten, welche eine mächtige Figur durchführen, stehen die Blasinstrumente in ungewöhnlicher Stärke gegenüber. Mit den Oboen und Hörnern sind noch die Fagotts vereinigt, und auch die Posaunen verstärken dabei nicht bloß die Singstimmen, sondern greifen selbständig ein.

11) Auch die Begleitung ist sorgfältig behandelt, und die Blasinstrumente — Flöten, Hörner und Fagotts — sind in einer Weise zusammengestellt und selbständig eingreifend, die der später üblichen Instrumentation bereits vorgreift.

Digitized by Google

rientium ein. Die ſämmtlichen Sopranſtimmen tragen eine dem Choralton entnommene Melodie[12] als Cantus firmus vor, deſſen Kraft und Würde durch eine volle und eigenthümlich gefärbte Orcheſterbegleitung[13] außerordentlich gehoben wird, ſo daß das Ganze eine ebenſo überraſchende als würdige Wirkung macht. Auf ihn folgt, ohne unmittelbar dadurch eingeleitet zu ſein, das Pignus futurae gloriae in einem contrapunktiſchen Satz, der, obwohl nicht ſo lang wie die Fuge in der B-dur Litanei, doch auch von beträchtlicher Ausdehnung und in ſeiner Anlage und Bearbeitung viel complicirter iſt[14]. Auch ſcheint es mir als merke man dieſem Satz mehr als anderen contrapunktiſchen Stücken Mozarts die Arbeit an, und als ob die Singſtimmen weniger als ſolche und manchmal nur als die abſtracten Träger der contrapunktiſchen Ausführung behandelt ſeien. Das Agnus Dei iſt ein Sopranſolo, wie wir es ſchon kennen; doch iſt hier der Cha-

---

12) Die Melodie iſt, wie mich mein College Heimſoeth belehrt, die des Hymnus vom heil. Altarſacrament:

Pange lingua gloriosi
corporis mysterium
sanguinisque pretiosi,
quem in mundi pretium
fructus ventris generosi
rex effudit gentium

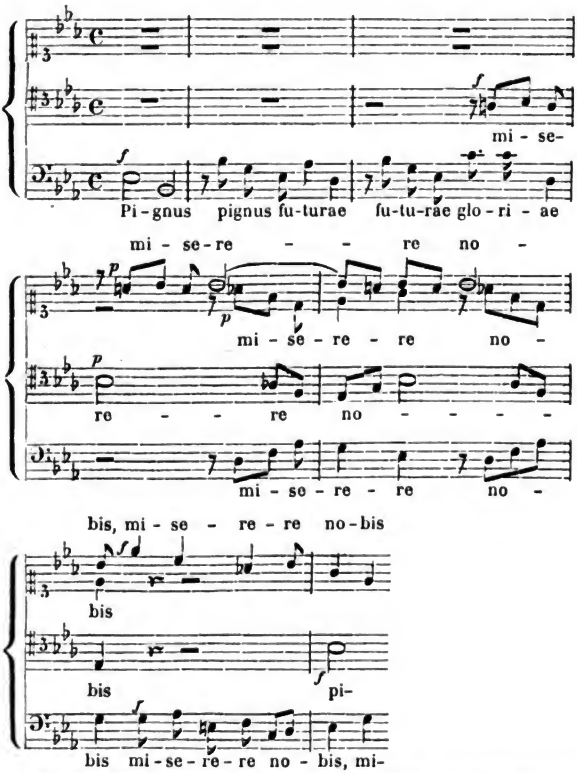
nach römiſcher Singweiſe, wie ſie ſich in einem Antiphonarium Romano-Servitanum (Prag 1754) verzeichnet findet.

13) Die Blaseinſtrumente — Oboen, Hörner, Fagotts und Poſaunen — und zwei gedämpfte Bratſchen geben die Harmonie in vollen Accorden an, die Geigen pizzicato bewegen ſich mit einer Achtelfigur meiſtens in gebrochenen Accorden, die Bäſſe ſpielen pizzicato und werden von der Orgel unterſtützt.

14) Das Hauptthema von 6 Tacten begreift die Worte pignus futurae gloriae miserere nobis, allein im dritten Tacte treten mit den Worten miserere nobis die drei anderen Stimmen dazu:

Digitized by Google

rakter einer weichen Anmuth vorherrſchend, welchen nicht allein die Paſſagen der Singſtimmen, ſondern die concertirende



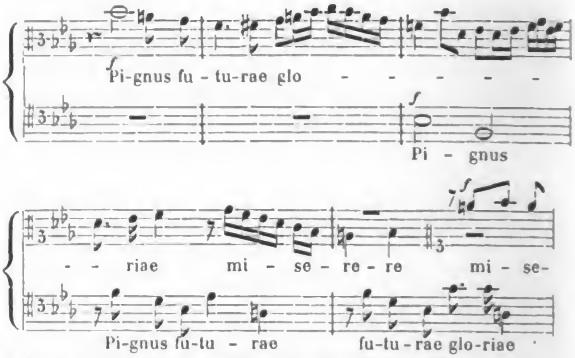
die Motive derſelben werden dann bei der Durchführung des Hauptthemas auf verſchiedene Weiſe verarbeitet. Nach der erſten Durchführung tritt ein zweites ſelbſtändiges Thema ein

Digitized by Google

Behandlung der begleitenden Inſtrumente noch mehr ins Zierliche ſpielen[15]. Dieſer Satz hat daher mehr Verwandtſchaft mit manchen Sätzen der ſpäteren Mozartſchen Opern; denn von der charakteriſtiſchen Weiſe der eigentlichen Opera seria hat er gar nichts mehr an ſich. Zum Schluß nimmt der Chor wiederum das Hauptmotiv des Kyrie auf, aus welchem ein einfacher Schluß herausgearbeitet wird, der auch der Stimmung nach das Ganze angemeſſen abſchließt[16].

24.

Unter den kleineren Kirchenſtücken erwähne ich zunächſt das Regina Coeli. In zwei Compoſitionen deſſelben aus den Jahren 1771 und 1772 (28. 29) finden wir eine ganz über-



das dann mit der früheren vollſtändig durchgearbeitet wird.

15) Flöte, Oboe und Violoncell ſind als Soloinſtrumente und auch in Paſſagen mit der Singſtimme concertirend eingeführt.

16) Dieſe Wiederaufnahme des Kyrie findet ſich auch in der Litanei von Mich. Haydn; auch in den Meſſen iſt es nicht ungewöhnlich, daß das Dona mit dem Motiv des Kyrie ſchließt, z. B. Meſſe 16.

Digitized by Google

einſtimmende Anlage und Behandlung. Die erſte Zeile iſt zu einem lebhaften Chorſatz verwendet, welchem der Refrain des überall eingeſchalteten Alleluja Abwechslung giebt; die zweite iſt in einem Satz von mäßiger Bewegung dargeſtellt, in welchem ein Sopranſolo mit dem Chor abwechſelt. Das ora pro nobis iſt ein Adagio für den Soloſopran, der in dem raſch bewegten Schlußſatz mit dem Chor das Alleluja anſtimmt. Der Charakter des Ganzen iſt, wie es die Tertesworte an die Hand geben, lebhaft und heiter, faſt fröhlich. Der Ausdruck einer ſolchen Stimmung neigte ſich bei der damals herrſchenden Richtung faſt regelmäßig dem Glänzenden und Rauſchenden zu und entlehnte ſeine Färbung von der Oper. Dies tritt vor Allem in der Behandlung der Soloſtimmen hervor, die ſowohl in dem lebhaften als in dem langſamen Satz auf Virtuoſität berechnet iſt, allerdings auch in manchen Wendungen und Figuren opernhaft wird, obgleich die beſtimmt ausgebildeten Formen der Oper hier keine Anwendung finden konnten. Auch brachte ſchon die Anwendung des Chors größere Freiheit und Reichhaltigkeit mit ſich, und grade in den Chorſtellen ſpricht ſich auch die Natur des Componiſten unbefangener und ſicherer aus. Die frühere Compoſition in C-dur hat noch mehr von dem ſpecifiſchen Charakter der Opera seria — der erſte Chor iſt in dieſer Beziehung dem aus der großen B-dur Litanei verwandt —; die ſpätere in B-dur iſt freier, namentlich ſind die Stimmen, wenn gleich eigentlich contrapunktiſche Durchführung nirgend beabſichtigt wird, durchgängig ſelbſtändiger und lebendiger geführt, was auch von der Begleitung gilt. Uebrigens iſt es erklärlich, daß die lebendige Heiterkeit, welche man hier verſtattete, dem jugendlichen Sinn beſonders zuſagte, ſo daß namentlich die letzten Sätze recht friſch und belebt ſind.

Weniger ausführlich angelegt iſt ein drittes Regina Coeli

Digitized by Google

in C-dur (30) das für Chor allein gesetzt ist. Die oben bezeichneten Abschnitte sind auch hier kenntlich; allein da die Gliederung des Satzes nach den musikalischen Motiven fünftheilig ist, indem die beiden ersten Perioden nach der dritten wiederholt werden, so reicht der viertheilige Text nicht aus; es ist daher das sonst nur als Refrain auftretende Alleluja auch da als Text benutzt, wo die erste Periode wiederholt werden mußte[1]. Das Charakteristische erhält diese Composition durch die rauschende Sertolenfigur, welche in einer fast unausgesetzten Bewegung unter die Saiteninstrumente vertheilt ist; dabei sind die drei verschiedenen Motive besonders in den Singstimmen, die selbständig ihren Gang gehen, bestimmt charakterisirt. Die Leichtigkeit und Sicherheit, mit welcher der Satz hingeschrieben ist, läßt auf eine nicht zu frühe Entstehungszeit desselben schließen.

Der Unterschied in der Behandlungsweise, jenachdem eine Composition für eine Solostimme oder für den Chor bestimmt ist, zeigt sich auch in anderen für die Kirche bestimmten Sätzen. So ist die im Januar 1773 in Mailand für einen Solosopran componirte Motette Exultate, jubilate, o vos animae beatae (39) nach Art einer großen dramatischen Scene angelegt und in diesem Stil gehalten. Sie beginnt mit einem lang ausgeführten Allegro im Charakter einer seriosen Bravurarie mit Passagen, Trillern, Cadenz und allem Zubehör. Auf dieses folgt ein kurzes Recitativ und dann ein langsamer Satz in Dreivierteltact, der ungewöhnlich lang, im Ganzen aber einfach gehalten ist. Statt der Wiederholung des ersten Satzes tritt mit dem Alleluja ein

1) Nach einer Notiz von Al. Fuchs wäre diese Composition ursprünglich auf einen anderen Text gemacht gewesen; etwas Bestimmteres habe ich nicht ausfindig gemacht.

Digitized by Google

lebhafter Satz (2/4) ein, der glänzend und heiter seinem Charakter nach den Schlußsätzen des Regina Coeli zu vergleichen ist[2].

Die kleineren Sätze für Chor sind bald einfach harmonisch bald freier oder strenger contrapunktisch gearbeitet. Zu jenen gehört das De Profundis, in welchem die Worte des Psalms 129 [130] und der angehängten Doxologie grade durchcomponirt sind, mit wenig mehr rhythmischer Bewegung als die Declamation der Textesworte verlangt, und in sehr einfachen Harmonienfolgen, so daß man fast erstaunt, daß mit so geringfügigen Mitteln ein ganz bestimmt gegliedertes Kunstwerk hergestellt ist, das zwar nicht von tief ergreifender Wirkung ist, aber eine still ernste Stimmung auf ansprechende Weise ausdrückt[3].

Lebhafter und bewegter ihrem Ausdruck nach und durch die freiere Stimmführung sind die beiden, der Handschrift nach in sehr frühe Zeit gehörigen Sätze Benedictus sit Deus und Jubilate Deo in C-dur (38)[4]. Eine eigentlich thematische Verarbeitung findet zwar nicht Statt, aber die Stimmen bewegen sich frei und selbständig und geben den Sätzen eine frische Lebendigkeit. Der zweite Satz hat dadurch einen

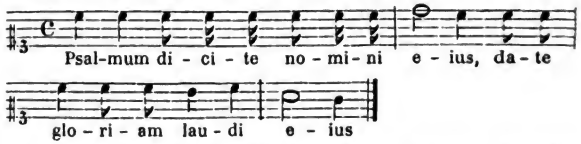
2) Auch die beiden Motetten Introibo (40) und Quaere superna (40a) sind Arien in Cavatinenform, also in einem Satz von mäßiger Bewegung, in gehaltener Stimmung, aber auch mit Passagen verziert. Der Erfindung nach sind diese Stücke alle nicht bedeutend, aber gewandt gearbeitet.

3) Nach den in Andrés handschriftlichem Catalog mitgetheilten Anfangstacten eines Iustum deduxit Dominus (34) und Adoramus (35) für vier Singstimmen und Orgel möchte man schließen daß sie in ähnlicher, einfacher Weise gehalten seien.

4) Sie sind beide selbständig und abgeschlossen und es ist nicht deutlich zu erkennen, ob sie bestimmt waren zusammen oder einzeln aufgeführt zu werden.

Digitized by Google

eigenthümlichen Charakter, daß als zweites Motiv ein Choralton (der achte Pſalmton) eingeführt wird



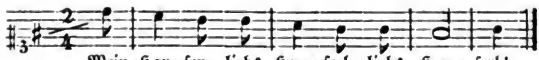
welchen die vier Chorſtimmen einzeln nach einander zu einer figurirten Begleitung des Orcheſters vortragen, worauf der volle Chor jedesmal mit einem lebhaften jubilate antwortet[5].

Ungleich bedeutender in Anlage und Ausführung und zugleich durch die unlängſt bekannt gewordene Entſtehungsgeſchichte von eigenthümlichem Intereſſe iſt das Offertorium zum Feſte Johannis des Täufers (41). Prof. Schafhäutl berichtet nach der Erzählung des Hofkapellorganiſten Max Keller in Altötting, daß Mozart als Knabe in dem Benedictinerkloſter Seeon häufig zum Beſuch geweſen[6] und einem Herrn von Haaſy, im Kloſter Pater Johannes genannt, ſehr zugethan geweſen ſei. Sobald er ins Kloſter kam, ſprang er auf ſeinen Freund zu, kletterte an ihm empor, ſtreichelte ihm die Wangen und ſang dazu

5) Als Mozart 1777 auf der Reiſe war, ſchrieb ihm ſein Vater (4. Oct. 1777): „Ich ſchließe hier die Choraltöne bey, die dir vielleicht da oder dort nützlich und vielleicht gar nothwendig ſeyn können; man muß Alles wiſſen."

6) Schafhäutl berichtet auch, daß als Mozart aus Paris zurückgekehrt war, eine zufällige Bemerkung des Prälaten über Tiſch, daß es an Offertorien für das Benedictusfeſt fehle, den Knaben veranlaßte im erſten freien Augenblick aus dem Speiſeſaal zu treten und — auf die noch vorhandene Fenſterbrüſtung zur rechten Hand, der Thüre gegenüber gelehnt — mit Bleiſtift das Offertorium in C-dur mit Arie und Chor auf das Feſt des heil. Benedictus zu feiern; welches mir leider unbekannt geblieben iſt.

Digitized by Google



Dieſe Scene erregte große Heiterkeit und er wurde damit und mit ſeiner Melodie weidlich geneckt. Als das Namensfeſt des Paters Johannes herannahete, ſchickte ihm Mozart das Offertorium als Angebinde. Daſſelbe beginnt in freudiger Regſamkeit mit den Worten[7] inter natos mulierum non surrexit maior, dann tritt mit den Worten Ioanne Baptista die obige Melodie ein. Aber auch abgeſehen von dieſem liebenswürdigen Zuge eines kindlichen Gemüthes iſt das Offertorium ein ſchönes Muſikſtück. Den mit natürlich freier Bewegung der Stimmen lebhaft ausgeführten Satz, durch welchen die ſchmeichelnde Melodie ſich hindurchzieht, unterbricht zweimal mit den Worten ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi[8] eine einfache, ernſt und ruhig gehaltene Stelle, die ſich aufs Schönſte heraushebt. Durch das Alleluja, womit der Satz endigt, klingt auch zum Schluß wieder der freundliche Gruß hindurch.

Verwandt durch die Einfachheit in der Anlage und Behandlung, aber im Ausdruck ruhiger und milder ſind die beiden Sätze Sancta Maria mater Dei (45), im September 1777 componirt, und Alma redemptoris mater (44), das nach der Reiſe, welche ſich darin offenbart, wahrſcheinlich nicht viel früher zu ſetzen iſt. In beiden iſt eine ernſte, etwas weiche Stimmung ſehr ſchön ausgeſprochen und feſtgehalten; die leiſen Nuancen und Schattirungen, welche dieſelbe beleben, verrathen den Meiſter welcher auch durch leiſe Schwingungen das Gemüth in eine harmoniſche Bewegung

7) Evang. Matth. 11, 11.
8) Evang. Joh. 1, 29.

Digitized by Google

zu ſetzen und im Genuß des Schönen volle Befriedigung zu verleihen weiß. Nicht minder zeigt die Einfachheit der Mittel, welche er anwendet, die Sicherheit, mit welcher am rechten Fleck das Richtige geſchieht, den bewußten Künſtler; und manche harmoniſche Wendungen, kleine reizende Motive in der Begleitung würden genügen um Mozarts Individualität mit Sicherheit erkennen zu laſſen.

Das Te Deum (33) iſt in ſeinen erſten Sätzen manchen der kurzen Meſſen ähnlich; der Text iſt grade durchcomponirt, ohne ein Thema durchzuführen und ohne beſtimmte Figuren feſtzuhalten. Der weſentliche Charakter iſt modulatoriſch, der Zuſammenhang beruht auf der Führung der Harmonie und der Verbindung harmoniſcher Gruppen, die Singſtimmen ſind ohne eine hervortretend melodiöſe Eigenthümlichkeit mehr als die Träger der Harmonien behandelt. Nur der Schluß tritt aus dieſer Weiſe heraus, indem die Worte in te Domine speravi, non confundar in aeternum zu einer regelmäßigen, aber nicht allzulangen Fuge verarbeitet ſind, welche in einen kräftigen, harmoniſch wirkſamen Schluß ausgeht.

Durchaus contrapunktiſch gearbeitet iſt die Motette Misericordias Domini (43), die ſicherlich eben dieſelbe iſt, welche von Mozart in München im Jahr 1775 als ein Probeſtück dieſer Kunſt componirt wurde[9], und vom Padre Martini das Zeugniß erhielt, daß er in ihr Alles finde was die moderne Muſik verlange, gute Harmonie, reiche Modulation, mäßige Bewegung in den Violinen, natürliche und gute Stimmführung (Beil. VI, 3). Mozart hat den Satz misericordias Domini cantabo in aeternum[10] getheilt. Die erſten Worte

9) Das Offertorium in Contrapunkt in D minor, welches Mozart in einem Brief (20. Nov. 1777) erwähnt, iſt gewiß eben dieſes.

10) Pſalm 88 [89], 1.

misericordias Domini werden in langſamen Noten vorgetragen, die zweite Hälfte in einem bewegten fugirten Satz, ohne daß das Tempo (Moderato) wechſelt. Beide treten abwechſelnd ein und werden eigenthümlich ausgeführt, der erſte Satz beſonders, indem er in lang gehaltenen Noten der Singſtimmen als Orgelpunkt auftritt gegen eine Figur der Geigen, was zu ſehr frappanten harmoniſchen Wendungen und Uebergängen führt. Die contrapunktiſche Bearbeitung des zweiten Theiles iſt kunſtvoll und reich; außer dem Hauptthema des fugirten Satzes treten zwei andere aus demſelben abgeleitete auf, die theils ſelbſtändig, theils mit dem Hauptthema und untereinander, auch in der Umkehrung, combinirt, verarbeitet werden; auch die Zwiſchenſätze ſind ſtreng contrapunktiſch gehalten. Ueber die Tüchtigkeit der contrapunktiſchen Arbeit iſt das Urtheil wohl einig[11]; wenn Oulibicheff[12] den künſtleriſchen Werth der ganzen Compoſition

---

11) Das Thema iſt nach Stadlers Angabe (Vertheidigung der Echtheit des Mozartſchen Requiem S. 10) von Eberlin entlehnt und von Mozart in eigenthümlicher Weiſe bearbeitet. Eine Analyſe iſt A. M. Z. X S. 48 ff. gegeben. Aus der meiſterhaften Technik und dem ernſten Ausdruck tiefen Gefühls wird dort gefolgert daß es eine Arbeit aus Mozarts ſpäteſter, beſter Zeit ſei. Allein wir haben geſehen daß in Kirchencompoſitionen der Zeit, welcher ich dies Werk zuſchreibe (Beil. VIII, 43), dieſelbe Richtung ſich offenbart und dieſe innere Uebereinſtimmung entſcheidet nicht zum Wenigſten für die Zeitbeſtimmung. Wenn in einer ſpäteren Anzeige (A. M. Z. XIII S. 315) dieſer großartige Chor, ebenſo wie Davide penitente, eine der wichtigſten Vorarbeiten und tiefen Studien des Componiſten des Requiem für den erhabenſten und reinſten Kirchenſtil genannt und auch nachher als ein Studium bezeichnet wird; ſo iſt dies natürlich nicht in dem Sinne einer mit Bewußtſein für einen beſtimmten Zweck unternommenen Vorarbeit zu verſtehen.

12) Oulibicheff II p. 333 (II S. 409 d. Ueb.): Pour rompre la monotonie que des paroles tant de fois répétées, sur le même sujet devaient introduire dans un morceau de 160 mesures, d'un mou-

Digitized by Google

vielleicht überſchätzt, ſo iſt dagegen Thibauts eben ſo ſehr gegen Mozart als den in den Vordergrund geſchobenen deutſchen Text gerichtete Kritik in ihrem weſentlichen Punkt ungerecht[13]. Zugeſtanden wird ohne Bedenken daß die Zerlegung der grammatiſch und logiſch eng verbundenen Worte in zwei muſikaliſch ſcharf geſchiedene und durch die Weiſe der Verarbeitung einander noch beſtimmter gegenüber geſtellte Perioden nicht mit den Geſetzen übereinſtimmt, nach welchen der Gedanke durch die Sprache ausgedrückt wird. Allein da durch die muſikaliſche Behandlung des in Worte gefaßten

---

vement grave, le compositeur avait les ressources inépuisables de la modulation et de l'analyse contrapontique. Il les employa avec la science de Bach, avec la gravité onctueuse des maîtres catholiques du XVIIme siècle, avec le sentiment profond et le goût qui n'appartenaient qu'à Mozart.

13) Thibaut über Reinheit der Tonkunſt S. 109 f.: „Der ärgſte Poſſen iſt Mozart bei ſeinem, nach einer gewiſſen Regel ſehr methodiſch geſetzten Misericordias Domini geſpielt. Der Text beſteht, wenn man ſo will, aus zwei kurzen Sätzen: misericordias Domini (die Barmherzigkeit des Herrn) cantabo in aeternum (will ich ſingen in Ewigkeit), im Grunde aber nur aus einem Satz. Denn entweder nimmt man das misericordias Domini als den Grundgedanken, oder das cantabo in aeternum. Iſt jenes, ſo muß auch das cantabo ſich mit beugen; iſt aber dieß, ſo muß der Begeiſterte auch die Barmherzigkeit mit in den Jubel aufnehmen. Würde man das Lachen unterdrücken können, wenn ein Prediger ganz leiſe anfinge: „die Barmherzigkeit des Herrn", und dann gleich jubelnd fortführe: „ſinge ich in Ewigkeit"? Der beliebten Malerei wegen, der auch Händel manches Opfer brachte, hat es indeß Mozart ſo gemacht, daß das misericordias Domini leiſe, das cantabo in aeternum aber ſtark und in einem friſchen Fugenſatz geſungen werden ſoll. Iſt die letzte Spindel abgewickelt, ſo kommt wieder das Grave und dann wieder die Fuge. In der gangbaren gedruckten Ausgabe ſind nun liebe deutſche Worte gegeben. Man ſoll nämlich da, wo misericordias Domini ſteht, ſingen: „ewig erſchalle mein Lob dem Herrn" u. ſ. w. Damit fällt denn der Jubel in die Kniebeugung und die Demuth in den Jubel."

Digitized by Google

Gedankens ein Neues hinzutritt, ſo iſt ſoviel ohne Weiteres klar, daß für dieſe noch andere Normen in Betracht kommen als für die ſprachliche Darſtellung[14]. Die Frage, wieweit es dem Muſiker zuſtehe die Geſetze ſeiner Kunſt auf die Tertesworte anzuwenden, und um den geiſtigen Inhalt derſelben muſikaliſch auszudrücken die ſprachliche Form weſentlich nur als den Ausgangspunkt zu betrachten um zur künſtleriſch-muſikaliſchen Form zu gelangen — die Frage nach dem Verhältniß des Tertes und der Muſik zu einander iſt zu ſchwierig und zu weitgreifend um ſie hier im Vorbeigehen abzuthun. Man faſſe aber die Freiheit des Componiſten weiter oder enger, ſo dürfen, da Sprache und Muſik denſelben Inhalt, nur von verſchiedenen Seiten gefaßt, mit verſchiedenen Mitteln und in verſchiedenen Formen auszudrücken haben, beide einander nicht widerſprechen. Da das geſprochene Wort durch die beſtimmte verſtandesmäßige Vorſtellung für die Grundauffaſſung maßgebend iſt, ſo iſt es das Gebiet der Empfindungen, welche mit dieſer Vorſtellung in nothwendigem Zuſammenhang ſtehen, in welchem der Muſiker mit voller Frei-

14) Der Vergleich mit dem Vortrag des Predigers hinkt ſo unbillig, daß er dadurch recht geeignet wird zu zeigen, daß die Geſetze verſchiedener künſtleriſcher Darſtellungsweiſen nicht ohne Weiteres auf einander angewendet werden können. Was ſollte aus der muſikaliſchen Darſtellung werden, wenn die Normen des declamirenden Vortrags ſchlechthin maßgebend für dieſelbe wären? Um beim Prediger ſtehen zu bleiben, ſo hat die Weiſe wie derſelbe einen Bibelſpruch im Ganzen und in ſeine einzelnen Theile zerlegt betrachtet um den inneren Gehalt deſſelben nach verſchiedenen Richtungen zu erſchöpfen eine unläugbare Verwandtſchaft mit der Kunſt des Muſikers, der auf ſeine Art eine Grundempfindung in den mannigfaltigſten Aeußerungen auszuſprechen und herauszuarbeiten beſtrebt iſt. Wenn aber der Prediger mit vollem Recht ſich verbitten wird die Dispoſition ſeiner Predigt nach den Regeln des Contrapunkts zu kritiſiren, ſo darf auch der Muſiker die gleiche Freiheit für ſich in Anſpruch nehmen.

Digitized by Google

heit ſchaltet. Dieſe nach ihrer ganzen Tiefe und nach ihrem vollen Reichthum in den Formen auszudrücken, welche aus der Natur ſeiner Kunſt hervorgehen, iſt dem Componiſten nicht allein unverwehrt, ſondern es iſt ſeine eigentliche Aufgabe. Daß er dadurch mit dem was das Wort enthält nicht in Widerſpruch trete iſt nicht ſowohl eine Schranke als vielmehr die Grundbedingung für ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit. Ein Widerſpruch aber entſteht nicht allein durch verfehlte Grundauffaſſung, ſondern durch einſeitiges Hervorheben einzelner Momente, welche dadurch aus dem Zuſammenhang geriſſen werden und dann das Verhältniß des Ganzen ſtören. Dies wäre hier der Fall, wenn die Vorſtellungen von der Barmherzigkeit Gottes und von dem dieſelbe preiſenden Geſange in ihrem muſikaliſchen Ausdruck als abſolute Gegenſätze gefaßt wären und mechaniſch mit einander abwechſelten, wie Thibaut dies andeutet. Dem iſt aber nicht ſo. Von Jubel kann hier bei der Darſtellung der Worte cantabo in aeternum gar nicht die Rede ſein; die Motive wie die Art ihrer Verarbeitung drücken nur einen feſten Entſchluß und energiſchen Willen denſelben zu bethätigen lebendig aus, die Stimmung aber, welche ſich darin ausſpricht, iſt von Jubel, ja von Freudigkeit weit entfernt, ſondern vielmehr ein Aufraffen aus einer gedrückten Empfindung und wir blicken in den Seelenzuſtand eines Menſchen, der auch unter ſchweren Schickſalen und trüben Erfahrungen die Barmherzigkeit des Herrn zu preiſen nicht ermüdet. Ganz wie Thibaut es verlangt iſt alſo der Ausdruck des cantabo dadurch beſtimmt, daß es die misericordias Domini zum Gegenſtand hat; und dieſe Stimmung iſt im Ganzen wie in den einzelnen Sätzen ſo übereinſtimmend ausgeſprochen und ſo conſequent feſtgehalten, als die verſchiedenen contraſtirenden Motive muſikaliſch zu einem in ſich einigen Kunſtwerk gegliedert ſind. Das

Digitized by Google

iſt der Hauptpunkt, auf welchen es hier ankam. Ob derſelbe Text ſich nicht noch anders muſikaliſch darſtellen laſſe und zwar ohne eine ſolche Zweitheilung, ob dadurch noch eine freiere und großartigere Auffaſſung und Bewegung erreichbar ſei: das ſind Fragen, die in verſchiedenem Sinn beantwortet werden können, jedenfalls über die Würdigung des vorliegenden Kunſtwerks hinausgehen[15].

Dieſe detaillirte Aufzählung der Mozartſchen Kirchencompoſitionen aus dieſer Periode, der zur Vollſtändigkeit freilich

---

15) Zelter war mit Thibauts Urtheil auch nicht zufrieden; er ſchreibt an Goethe (IV S. 37): „Unſer Heidelberger gefällt ſich manchmal (aſtronomiſch zu reden) wie einer der nur einen Pol kennt. Mozarten meint er ſei der ärgſte Poſſen geſchehen mit den Worten: Misericordias Domini cantabo in aeternum, indem er die erſten Worte anbetend und die letzten jubelnd componirt habe. Das Stück ſcheint zu ſein und iſt ein Uebungsſtück im Contrapunkt, zwei Gegenſätze mit einander zu verbinden, wozu man die erſten Worte nahm, welche dem Schreiber einfielen. Das mag freilich auch nicht recht ſein, aber es iſt ſo und will mit dem iure civili nicht gerieben ſein.“ Man ſieht, hier ſpricht ein Mann, der ſein Handwerk kennt; obwohl man in dieſem Fall wohl Recht hat, über daſſelbe hinauszugehen. Viel ſchlimmer iſt es freilich, wenn Rochlitz (A. M. Z. XXVII S. 461) dem Urtheil Thibauts beiſtimmend zur Milderung (!) hinzuſetzt „daß dieſes Stück von dem Meiſter gar nicht für die Aufführung geſchrieben, viel weniger herausgegeben wurde, ſondern bloß eine muſikaliſche Uebung ſeiner ſelbſt im Kirchenſtil war und ſein ſollte, wozu er nach den erſten den beſten Worten, gleichſam wie bei Solfeggien nach bloßen Vocalen, griff. Freilich wäre es beſſer geweſen, es wären ihm für dieſe ſeine Muſik beſſere Worte eingefallen. Das bloß als Muſik ſo treffliche Stück wurde Mozart durch Abſchreiber entwendet und ſo in die Welt gebracht.“ Denn das angeblich Factiſche dieſer Milderung iſt, wie aus dem vorher Mitgetheilten klar hervorgeht, nur aus jener Aeußerung Mozarts herausgeſponnen, die das nicht beſagt, wie Rochlitz häufig ſeine Combinationen unvermerkt für Facta hält. So hat der wohlwollende Mann anſtatt dem dreiſten Angriff, der ihn ſchmerzte, kühn entgegenzugehen, ihm eine halbwahre Entſchuldigung angehängt, welche die Ehre des Künſtlers nicht viel weniger antaſtet und die Sache nicht aufklärt.

Digitized by Google

noch Vieles fehlt, kann wenigſtens hinreichen um einen Begriff zu geben, mit welchem Fleiß Mozart ſich auf dieſem Gebiet der verſchiedenen Formen muſikaliſcher Darſtellung zu bemächtigen beſtrebt war, und in welchem Grade die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit ſeiner Production, die Sicherheit ſeines künſtleriſchen Tactes ſich auch hier bewährte. Vergegenwärtigt man ſich nun daneben ſeine Thätigkeit für die Oper, ſo wächſt freilich das Erſtaunen über den Reichthum vielſeitiger und ihrer künſtleriſchen Bedeutung nach ſtetig ſich ſteigernder Leiſtungen; auf der anderen Seite aber begreift man auch, wie bei ſo unausgeſetzter Uebung aller muſikaliſchen Kräfte jene merkwürdige Sicherheit in allem Techniſchen und Formellen erreicht werden konnte, die in ſo jungen Jahren ſelbſt bei großem Genie überraſcht; namentlich erklärt die fortwährende Beſchäftigung mit der Kirchenmuſik die Leichtigkeit, mit welcher die freieren Formen der Oper behandelt werden. Daß in beiden Zweigen der Compoſition die Entwickelung ziemlich gleichen Schritt hält läßt ſich an ſich ſchon annehmen, und auf manche bezeichnende Züge die dieſes beſtätigen iſt hie und da hingewieſen worden. Eine genauere Vergleichung der einzelnen gleichzeitigen Compoſitionen auf verſchiedenen Gebieten würde Belege für den gleichmäßigen Fortſchritt dieſer geiſtigen und techniſchen Entwickelung in hinreichender Anzahl liefern.

Hier mögen noch ein Paar allgemeine Bemerkungen in Betreff der Kirchenmuſik eine Stelle finden. Die äußeren Verhältniſſe, unter welchen ſie entſtanden, übten nicht allein auf die geiſtige Auffaſſung und die allgemeine Behandlung der Formen einen maßgebenden, zu verſchiedenen Zeiten verſchiedenen Einfluß aus, ſondern ſie beſtimmten auch die materiellen Mittel der Ausführung. Mozart deutet in einem ſchon früher erwähnten Brief (4. Nov. 1777), indem er er-

Digitized by Google

klärt in Manheim keine ſeiner Meſſen aufführen zu können, weil der Chor dort zu ſchlecht ſei und man hauptſächlich für das Orcheſter ſchreiben müſſe, darauf hin, daß in Salzburg bei der Kirchenmuſik hauptſächlich auf den Chor gerechnet worden ſei. Dies beſtätigen auch die Compoſitionen ſelbſt, deren eigentlichen Kern die Chorpartien bilden; ſoll dieſen ihr Recht widerfahren und die beabſichtigte Wirkung des Ganzen zur Geltung kommen, ſo iſt ein wohlbeſetzter und wohlgeſchulter Chor erforderlich. Dieſer ſtand Mozart zu Gebot, da wie wir ſahen die angeſtellten Kirchenſänger und die Kapellknaben mit Sorgfalt für die kunſtmäßige Uebung des Geſangs ausgebildet waren und in beſtändiger Uebung gehalten wurden und daher auch bei geringerer Zahl eine ungleich größere Wirkung erreichten als ein viel zahlreicherer aus ungeſchulten Sängern gebildeter Chor. Mozart hatte ſelbſt eine tüchtige Geſangsſchule durchgemacht. Schon als Knabe überraſchte er bei ſeiner zarten Stimme durch gute Methode und richtigen Vortrag[16]; ſpäter verlor er während des Aufenthalts in Italien zwar beim Mutiren ſeine Stimme[17], allein der fortwährende Verkehr mit kunſtgemäß gebil-

16) Vgl. S. 60. 154. 157.

17) Anfangs ſang er noch ſelbſt in den von ihm gegebenen Concerten (S. 184. 188) und noch von Rom aus meldet der Vater (2. Mai 1770), Wolfgang ſinge noch, aber nur allzeit, wenn man ihm einige Worte vorlege. Allein von Bologna aus ſchrieb er (25. Aug. 1770): „Stimme zum Singen hat er jetzt gar keine. Dieſe iſt völlig weg, er hat weder Tiefe noch Höhe und nicht fünf reine Töne. Dieß verdrießt ihn ſehr, denn er kann ſeine eigenen Sachen nicht ſingen, die er doch manchmal ſingen möchte.“ Später ſang er freilich bei van Swieten die Altſtimme — während dieſer ſelbſt Sopran, Starzer Tener und Teyber Baß ſang — und half auch ſonſt mit aus, aber er hatte nur was man jetzt eine deutſche Componiſtenſtimme nennen möchte. Haſſe und Graun waren berühmte Tenoriſten, Joſ. und Mich. Haydn begannen ihre muſikaliſche Laufbahn als Chor-

Digitized by Google

deten Sängern ließ ihn dieſen Mangel nicht empfinden, ſoweit es auf genaue Kenntniß der Stimme und ihrer Behandlung, als die nothwendige Grundlage der wahren durch Geſang zu erzielenden Wirkung, ankam. In allen Kirchencompoſitionen, auch wo Anlage und Behandlung ſehr einfach iſt, finden wir in den Chorpartien nicht allein fließende und ſangbare Stimmführung im Allgemeinen, ſondern Sinn und Geſchick für das charakteriſtiſch Wirkſame der verſchiedenen Stimmen nach den verſchiedenen Tonlagen, und bei einiger Aufmerkſamkeit wird man überall wahrnehmen, wie auf die einfachſte Weiſe durch einſichtige Benutzung der Stimmlage bedeutſame Momente hervorgehoben und überhaupt Licht und Schatten vertheilt iſt. Weit entfernt ohne Noth dem Sänger Schwierigkeit zu machen iſt Mozart überall darauf bedacht, jede Stimme für die Ausführung leicht und bequem zu ſetzen, in der richtigen Erwägung daß hierauf weſentlich der ſichere Erfolg beruhe; nichts deſto weniger iſt überall wohl zu erkennen, daß er auf kunſtmäßig gebildete Sänger rechnete. Wo die künſtleriſche Intention es erfordert, muthet er auch den Choriſten im Treffen der Intervalle, in der Reinheit des Intonirens bei ſchwierigen Harmonienführungen — in chromatiſchen Gängen, enharmoniſchen Verwechslungen —, in Kehlfertigkeit und Volubilität nicht Geringes zu, und verlangt vor Allem den verſtändigen Vortrag eines Sängers, der ſich bewußt iſt worauf es ankommt. Bei genauerer Prüfung aber wird man auch hier wahrnehmen, daß das richtige Verhältniß zwiſchen Mittel und Zweck ſtets beobachtet iſt und man wird inne werden, wie bewunderungswürdig Mozart

---

knaben und Soliſten. Daß der Geſang heutzutage nicht mehr der Ausgangspunkt der muſikaliſch-künſtleriſchen Bildung zu ſein pflegt, iſt ſchwerlich als ein günſtiger Umſtand anzuſehen.

Digitized by Google

auch bei der Behandlung der Singſtimmen die genaueſte Kenntniß des Materiellen mit dem lebendigſten Gefühl für die idealen Forderungen der Kunſt zur Darſtellung des Schönen zu vereinigen wußte.

Die Behandlung der Soloſtimmen, wo ſie virtuoſenhaft verwendet werden, iſt von der damals allgemein üblichen, durch die Oper ausgebildeten, nicht verſchieden. Wir ſehen daß Frau Haydn und Meißner, die wir als Soliſten hauptſächlich kennen lernen[18], eine nicht verächtliche virtuoſenmäßige Bildung beſaßen, allein es waren nicht durch Stimme und Geſangskunſt ſo außerordentliche Erſcheinungen, daß ſie neue und eigenthümliche Schöpfungen hervorgerufen hätten. Wo die Soloſtimmen aber nicht virtuoſenmäßig behandelt ſind, treten ſie vor den Chorpartien nicht weſentlich hervor, ſondern ſind im Ganzen in derſelben Weiſe wie dieſe gehalten.

Beſtimmter ſtellen ſich die Beſchränkungen des Orcheſters heraus. Die Orgel, als das eigentliche Inſtrument der Kirche, begleitete unausgeſetzt den Geſang; in allen Kirchencompoſitionen iſt daher die Baßſtimme ſorgfältig bezifſert — was mitunter von der Hand des Vaters geſchehen iſt —; obligat iſt ſie nur ſelten angewendet, und dann in Sätzen von mehr weichem Charakter — wie Benedictus (13), Agnus Dei (17), Laudate Dominum (25) — demgemäß auch zwar nicht klaviermäßig paſſagenhaft, aber in freierem leichten Stil behandelt. Der Orgel zur Seite ſtehen die Poſaunen, welche weſentlich zur Unterſtützung des Chors dienen. Nach einer alten Ueberlieferung blaſen drei Poſaunen

18) Für Sopran- und Altſolos wurden der mehrfach angeführten Nachricht (Marpurg krit. Beitr. III S. 192) zufolge gewöhnlich mehrere durch Meißner dazu ausgebildete Kapellknaben verwendet.

in den Tuttisätzen durchgehends mit den drei unteren Stimmen des Chors im Einklang; dies ist so bestimmte Regel, daß in der Partitur meistens die Posaunen gar nicht angemerkt werden, sondern nur an einzelnen Stellen, die dadurch hervorgehoben werden sollen daß die Posaunen schweigen, ist dieses und also auch nachher angegeben, wann sie wieder eintreten sollen. Die läßliche Art, wie mit diesen Angaben in den Partituren verfahren wird, weist darauf hin, daß eine feste Praxis ein genaueres Verfahren unnöthig machte. Für uns ist das Vorherrschen der Blechinstrumente in dieser Weise — denn die moderne Instrumentation sucht uns an eine ganz andere Art von Ueberfluß derselben zu gewöhnen — um so befremdlicher, als in dem Chor der drei Posaunen die Sopranstimme unvertreten bleibt[19], also eine große Ungleichheit entsteht; man war aber an diesen Charakter der Tonwirkung gewöhnt und mochte ihn in der Kirche nicht missen. Selbständig, ohne daß sie mit den Singstimmen gehen, finden wir die Posaunen von Mozart nur sehr selten und in der einfachsten Weise benutzt[20].

Als das selbständige Orchester galten hauptsächlich nur die Saiteninstrumente, und zwar meistens nur zwei

---

19) An anderen Orten bediente man sich der Zinken zur Unterstützung des Sopran, in Salzburg waren diese nicht üblich; die eben erwähnte Nachricht (Marburg krit. Beitr. III S. 195) führt als zum Chor gehörig nur drei Posaunisten auf „die Alt- Tenor- und Baßtrombone zu blasen, welche der Stadtthürmermeister mit zweenen seiner Untergebenen gegen einen gewissen jährlichen Gehalt versehen muß."

20) Die Anwendung der Posaunen im Requiem, soweit man darin noch Mozarts Arbeit erkennen kann, beruht wesentlich auf dieser Tradition; allerdings verräth aber dort der mäßigere und auf die bewußte Erreichung bestimmter Wirkungen gerichtete Gebrauch derselben auch eine größere künstlerische Freiheit.

Digitized by Google

Violinen und Baß; die Bratſchen verſtärkten in der Regel den Baß (wo ſie denn in der Partitur gar nicht geſchrieben werden), und dieſer war mit ſeltenen Ausnahmen mit dem Orgelbaß gleichlautend. Die inſtrumentale Wirkung beruhte alſo darauf daß die Geigen ſich in eigenthümlicher Weiſe geltend machen konnten. Um gegen den Chor mit Poſaunen und Orgel in einem für den Klang der Saiteninſtrumente ungünſtigen Raum durchzudringen wurden ſie ſo ſtark als möglich beſetzt; die Bläſer der Kapelle, welche als ſolche nicht gebraucht wurden, traten, da ſie alle auch ein Saiteninſtrument ſpielen mußten, dann bei dieſen ein. Dieſen Umſtänden iſt auch die Behandlung der Saiteninſtrumente angepaßt. Wo die Geigen nicht mit den Singſtimmen gehen, wird dafür geſorgt durch die Art und Lage der Figuren, daß ſie ſich gehörig geltend machen können; nicht ſelten läßt man ſie um eine Figur recht herauszuheben im Einklang ſpielen. Daraus erklärt es ſich, wie die Vorliebe für laufende, rauſchende Geigenfiguren, die oft an ſich wenig Bedeutung haben, aber dem Chor gegenüber durchdringen und einen Schein von Fülle hervorbringen, herrſchend werden konnte. Als eine höhere künſtleriſche Aufgabe ergab es ſich, wenn die Geigen in dieſer Art dem Chor gegenüberſtanden, ihnen einen wirklich ſelbſtändigen Charakter zu verleihen und ſie ihre eigenen Motive durchführen zu laſſen, entweder einſtimmig nur im Gegenſatz zum Chor, oder kunſtreicher ſo daß die beiden Stimmen in ſelbſtändiger Haltung die ihnen zugewieſenen Motive verarbeiten. In faſt allen Mozartſchen Meſſen findet ſich wenigſtens in einzelnen Stellen das Beſtreben die Saiteninſtrumente auch in dieſem beſchränkten Rahmen ſelbſtändig zu behandeln; am conſequenteſten und ſchönſten iſt es in der F-dur Meſſe (8) durchgeführt. Wo der Bratſche eine eigene Stimme gegeben iſt, machen auch die Bedingungen des vier-

Digitized by Google

ſtimmigen Satzes, ſowohl beim Anſchluß an die Chorſtimmen, als auch wo die Begleitung ſelbſtändig iſt, ſich geltend; die Behandlung der Saiteninſtrumente pflegt daher in dieſen Fällen angemeſſen modificirt zu werden. Daß überhaupt bei wachſender Reife des Künſtlers auch die Saiteninſtrumente freier, bedeutender und mit ſorgfältigerer Erwägung der eigenthümlichen Klangwirkungen angewendet werden iſt im Vorigen nicht unbemerkt geblieben. Um die letzteren zu variiren werden mitunter Dämpfer angebracht, ſeltener das Pizzicato.

Neben den Saiteninſtrumenten wurden faſt regelmäßig Trompeten und Pauken gebraucht, deren man bei einem feierlichen Hochamt nicht gern entbehrte. Zum Theil war dieſer häufige Gebrauch der Trompeten, wie der Poſaunen, wohl in einer Anwendung bibliſcher Stellen begründet, welche vom Gebrauch ſolcher Inſtrumente beim jüdiſchen Gottesdienſt reden, zum Theil lag er in der Stellung, welche die ſorgfältig gepflegte und reich beſetzte Trompetenmuſik damals bei allen Hoffeſtlichkeiten einnahm, ſo daß man was der anerkannte Ausdruck des feſtlichen Glanzes war, auch bei den kirchlichen Feſten nicht miſſen wollte. In Salzburg wurden zwei Trompeterchöre gehalten, jedes aus 6 Trompetern und einem Pauker beſtehend; ſie wurden in der Kirche auf den beiden Seitenorgeln (S. 447) aufgeſtellt. In zwei Meſſen (6. 7) hat Mozart außer den beiden üblichen Trompeten, die mit dem Namen Clarini bezeichnet ſind, noch Trombe angewendet. Dieſe haben nur die beiden Töne c und g zu blaſen und verſtärken meiſtens ſchmetternd die Pauken; es ſind eigentliche Feld- und Militärtrompeten.

Von anderen Blasinſtrumenten wurden der oben erwähnten Nachricht[21] zufolge „die Oboe und Querflöte ſelten, das

21) Marpurg krit. Beitr. III S. 195.

Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört.“ Von dieſer Strenge wurde freilich in ſpäteren Jahren nachgelaſſen, allein bis zuletzt bleibt es die Oboe, welche entweder allein oder doch als das vorherrſchende Blasinſtrument angewendet wird, meiſtens nur um die Singſtimme zu unterſtützen oder die Harmonie zu verſtärken; erſt ſpäter und ausnahmsweiſe tritt die Oboe in ſelbſtändiger Weiſe ihrer inſtrumentalen Eigenthümlichkeit gemäß hervor. Dies konnte auch erſt dann wirkſam geſchehen, ſeitdem ſie unter mehreren zuſammenwirkenden Blasinſtrumenten verſchiedener Art ihren Platz erhielt. Die Flöten wurden nur als Stellvertreter der Oboen, und auch nur ſelten, in ſanften Sätzen gebraucht; Clarinetten hatte man in Salzburg gar nicht. Fagotts waren zwar im Gebrauch, allein ſie dienten in der Regel nur zur Verſtärkung des Baſſes; meiſtens werden ſie daher auch gar nicht in die Partitur aufgenommen, ſondern nur an einzelnen Stellen, wo ſie, ähnlich wie die Violoncelli, eine ſelbſtändige Bewegung in beſchränktem Maaß erhalten, wird dies angedeutet. Dann findet man ſie auch mit den Bratſchen vereinigt, welche in der älteren Behandlung des Orcheſters nicht ſelten mit den Blasinſtrumenten zuſammengeſtellt werden, um die Harmonie zu vervollſtändigen; hierin werden ſie von den Fagotts unterſtützt, welche ſich allmählich von ihnen ablöſen und anfangen dieſe Stellung bei den Blasinſtrumenten ſelbſtändig einzunehmen. Von dem vielſeitigen Gebrauch, welchen Mozart nachher in ſeinem Orcheſter vom Fagott machte, zeigen ſich hier erſt ſpät namentlich in der Litanei in Es dur (23) die Spuren. Hörner werden von Mozart mehrfach angewendet; anfangs halten ſie ſich meiſtens nahe zu den Trompeten, verſtärken ſie oder wechſeln mit ihnen ab, allmählich zeigt ſich auch in ihrer Behandlung mehr Selbſtändigkeit und zuerſt namentlich in der wirkungsreichen Anwendung der ge-

Digitized by Google

haltenen Töne Aufmerkſamkeit auf die eigenthümlichen Klangeffecte dieſes Inſtruments. Die freiere Behandlung und Gruppirung der Blasinſtrumente den Saiteninſtrumenten gegenüber, worauf der Bau des modernen Orcheſters gegründet iſt, kam in der Kirche erſt durch den Einfluß der Oper zur Geltung. Es iſt daher vorauszuſetzen, daß diejenigen Stücke, welche überhaupt freier behandelt wurden als die Meſſe und der Oper näher ſtanden, auch in dieſer Hinſicht die Bahn brachen. So iſt es auch; die beiden letzten Litaneien ſtehen rückſichtlich der Behandlung des Orcheſters, ſowohl was die ſorgfältige Ausarbeitung überhaupt als die reifere und freiere Ausſtattung mit Blasinſtrumenten anlangt, den gleichzeitigen Opern keineswegs nach, und die letzte verwendet nicht allein, wie dieſe, obligate Soloinſtrumente, ſondern in mehreren Abſchnitten derſelben iſt die Behandlung des Orcheſters durch die Vereinigung mehrerer Blasinſtrumente von verſchiedenen Klangfarben zu einem Chor und die Combinationen derſelben unter ſich und mit den Saiteninſtrumenten ſchon ganz auf den Standpunkt der modernen Inſtrumentation gebracht.

Wenn ſich bei dieſer Betrachtung der Jugendarbeiten Mozarts die Frage aufdrängt, welche Meiſter er vorzüglich ſtudirt habe, ſo kann man dieſelbe leider nur ſehr ungenügend beantworten. Was gewöhnlich ſo im Allgemeinen von einem fleißigen Studium Bachs, Händels und der italiäniſchen Meiſter geſagt wird, gründet ſich weder auf Ueberlieferungen noch Gründe und iſt nicht einmal wahrſcheinlich, wenn man es von einem umfaſſenden und eingehenden Studium verſteht, das auf ſeine Arbeiten von nachhaltigem Einfluß geweſen wäre[22]. Es war in Salzburg ſchwerlich viel Gelegen-

22) Oulibicheff I p. 62 (I S. 70): Dès ce moment [1771] l'éducation scolaire de notre héros était terminée. Les oeuvres des vieux

heit derartige Studien zu machen. Vergegenwärtigt man sich nur die Thätigkeit und Fruchtbarkeit der Salzburger Componisten, so ist es schon nicht wahrscheinlich, daß außer ihren Compositionen so gar viele fremde aufgeführt worden sind, und bei den Schwierigkeiten, welchen damals die Verbreitung der Musikalien unterlag, die ja fast nur in Abschriften circulirten, ist kaum anzunehmen, daß man das, was für das praktische Bedürfniß und für das Studium etwa noch gebraucht wurde, weit hergeholt habe. Daß Mozart die tüchtigen Componisten Salzburgs Eberlin, Mich. Haydn, Adlgasser hoch schätzte und sie ernsthaft studirte ist uns bereits bekannt geworden, und wahrscheinlich sind sie und vielleicht noch einige andere damals besonders in Ansehen stehende Meister diejenigen, an welchen Mozart unter der Anleitung seines Vaters seine Studien machte. Daß er von Sebast. Bach[23] etwas anderes gekannt habe, als Klavier- und Or-

contrapontistes italiens, de Bach et de Händel l'avaient profondément initié aux mystères de la science; l'Italie contemporaine lui avait fait connaitre tout ce que l'art de la composition vocale possédait d' enchantemens.

23) Rochlitz sagt in seiner Parallele Raphaels und Mozarts (A. M. Z. II S. 641 f.): „Raphael lernte M. Angelos, Mozart Bachs Werke kennen und beide wurden von ihnen so hingerissen daß ersterer seine bisherige Art zu malen, letzterer seine bisherige Art zu schreiben ganz veränderte. Das Düstere doch sehr Besonnene des Ganges jener beiden großen Lehrer konnte sich aber mit dem schnell auflodernden Feuer der Jugend nicht vereinbaren; beide junge Künstler versuchten die Vereinbarung dennoch, wurden aber darüber (besonders Mozart) rauh, abentheuerlich, bizarr, verworren. Beide unternahmen gar manches in dieser Manier, ohne ihm Vollendung zu geben — ja meistens auch, ohne es nur fertig zu machen. Noch jetzt haben sich Werke beider von dieser Art erhalten, wie z. B. Raphaels Altargemälde in der heil. Geistkirche zu Siena, und einige Concerte, auch manches in den Messen Mozarts, noch in Salzburg oder bald darauf geschrieben." Die aus Mozarts Werken gezogenen Folgerungen halte ich für falsch und ein Beweis für das Factum ist nicht gegeben.

Digitized by Google

gelcompoſitionen iſt gar nicht anzunehmen; gedruckt war wenig von ihm und ſein Einfluß beſchränkte ſich hauptſächlich auf Norddeutſchland. Seine Kirchencompoſitionen waren ſelbſt im engeren Kreis der Schule nur zum geringen Theil verbreitet; es iſt bekannt, daß Mozart Bachs achtſtimmige Motetten erſt 1789 in Leipzig kennen lernte und überraſcht durch die ihm bis dahin unbekannte Größe des Mannes wurde[24]. Eine Compoſition Händels, welche er in Manheim aufführen hörte, erwähnt er in einer Weiſe, die nicht eben ein ſehr lebhaftes Intereſſe für ihn verräth[25], wenn er auch manche ſeiner kleineren Werke kennen mochte[26]; auch iſt in ſeinen Compoſitionen dieſer Zeit kein Einfluß Händels bemerkbar, während dieſer in der Zeit ſeines Wiener Aufenthaltes, wo er durch van Swieten wie wir wiſſen Händel kennen lernte, unverkennbar hervortritt[27]. Bedeutender mag wohl der Einfluß italiäniſcher Meiſter geweſen ſein. Zwar daß in

---

24) A. M. Z. I S. 116 f.

25) „Das Oratorium welches man probirt hat iſt vom Händl, ich bin aber nicht blieben, dann man hat vorher einen Pſalm Magnificat probirt, vom hieſigen Vice-Kapellmeiſter Vogler, und der hat ſchier eine Stund gedauert" (4. Nov. 1777).

26) Er ſchreibt ſeinem Vater (Wien 10. April 1782): „Schicken Sie mir auch die ſechs Fugen von Händel. — — Ich mache mir eben eine Collection von den Bachſchen Fugen, ſowohl von Sebaſtian, als Emanuel und Friedemann Bach; — dann auch von den Händelſchen und da gehen mir dieſe ſechs Fugen ab."

27) Eine Aeußerung Mozarts welche auf eine Bekanntſchaft mit norddeutſchen Muſikern in früherer Zeit hinweiſt, findet ſich in einem Brief an ſeinen Vater (12. Nov. 1778): „Sie wiſſen, daß Benda unter den lutheriſchen Kapellmeiſtern immer mein Liebling war." Daß er auf Haſſe und Graun weniger zu halten ſchien als ſie verdienten berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 116); aber das war ein Urtheil ſpäterer Jahre und bezog ſich vielleicht mehr auf ihre Opern als Kirchencompoſitionen.

Digitized by Google

Salzburg die Musik älterer italiänischer Componisten viel aufgeführt worden sei läßt sich mit Grund bezweifeln; Leop. Mozart berichtet einmal von der Aufführung eines Werks von Lotti, das ihm unbekannt war und so daß man sieht, so etwas war dort eine seltene Erscheinung[28]. Allein schon der wiederholte Aufenthalt in Italien mußte zu einer näheren Bekanntschaft mit italiänischen Meistern führen; es läßt sich erwarten daß Leop. Mozart jede für die künstlerische Ausbildung seines Sohnes günstige Gelegenheit benutzte — und ein Jüngling von Mozarts Genie lernte rasch und wußte auch im Fluge zu erkennen und zu erfassen was ihm frommen konnte —, und daß er manches zu künftigem Gebrauch aus Italien mit nach Hause brachte, wie wir dies von Compositionen des Padre Martini wissen[29]. Aber nach welcher Richtung hin solche Studien gingen[30], wie weit sie sich erstreckten, darüber sind wir nicht unterrichtet. Man muß sich indeß erinnern daß künstlerische Studien im historischen Sinn angestellt nicht im Geist jener Zeit lagen; man suchte meist nur Belehrung für das nächste praktische Bedürfniß und suchte diese in der unmittelbaren Nähe. Die Vermuthung, welche sich daraus im Allgemeinen ziehen läßt, wird auch durch Mozarts Compositionen dieser Jahre bestätigt, daß ein tiefer gehendes, vielseitiges Studium namentlich älterer Meister zur Ausbildung des eigenen Stils nicht wahrscheinlich sei, sondern die Beschäftigung mit anderen Componisten hauptsächlich wohl darauf gerichtet war, im Technischen eine sichere

28) „Das Graduale, so mir so wohl gefallen, war vom berühmten längst verstorbenen Lotti" (13. Nov. 1777).

29) Beil. VI, 1.

30) Rochlitz (a. a. O. S. 643) hebt Leonardo Leo hervor; ich fürchte, wegen des Parallelismus mit Leonardo da Vinci.

Digitized by Google

Praxis zu gewinnen, wie die vorliegenden Aufgaben sie erforderten.

25.

Indem wir uns der Betrachtung von Mozarts Thätigkeit als Instrumentalcomponist zuwenden, können wir den Uebergang mit denjenigen Instrumentalwerken machen, welche zum Gebrauch für die Kirche bestimmt waren. Es war hauptsächlich in Italien — aber nicht dort allein — Sitte geworden auch der Instrumentalmusik Zugang in der Kirche zu gestatten. Man beschränkte sich nicht auf lange, ausgeführte Ritornelle, wie wir deren auch in einigen der Mozartschen Kirchenmusiken fanden, sondern es wurden zur Einleitung oder als Zwischensätze selbständige Instrumentalstücke aufgeführt[1]. Theils waren diese in der damals üblichen Form der Symphonie geschrieben, wobei man auch die lebhaften und munteren Sätze für die Kirche nicht unangemessen fand[2], und

1) Burney führt in seinen Reisen verschiedene Beispiele dieser Sitte aus Mailand (I S. 66), Bologna (I S. 167), Brüssel (II S. 43), Wien (II S. 239) an.

2) Burney sagt von Sammartinis (S. 194) Kirchensymphonien (Reise I S. 67): „Die Symphonien waren sehr sinnreich und voll von dem Geist und Feuer, welches dem Verfasser eigen ist. Die Instrumentstimmen in seinen Kompositionen sind gut ausgearbeitet, er läßt keinen von den Spielern lange müssig gehen und vornemlich haben die Violinen keine Ruhe. — Seine Musik würde mehr gefallen, wenn sie weniger Noten und weniger Allegros enthielte, allein die Heftigkeit seines Geistes treibt ihn an in einer Folge von schnellen Sätzen fortzulaufen, welche zuletzt den Ausführer sowohl als den Zuhörer ermüden." Von einer in Rom aufgeführten Kirchensymphonie sagt er (II S. 276): „Die beiden ersten Sätze der Anfangssymphonie gefielen mir ungemein, der letzte aber durchaus nicht. Es war nach itziger Mode ein Menuet, die in die gemeinste Gique ausartete. Diese Geschwindigkeit, womit die Menuetten aller neuern Sym-

Digitized by Google

durch ſtarke Beſetzung, doppelte Orcheſter[3] und ähnliche Mittel glänzende Inſtrumentaleffecte hervorzubringen beſtrebt war, theils waren ſie Concerte für einzelne Virtuoſen[4]; und ebenſo wie man Geſangsvirtuoſen in der Kirche hören ließ, ſuchte man auch durch die Solovorträge ausgezeichneter Inſtrumentaliſten dem muſikaliſchen Theil des Gottesdienſtes einen Reiz zu geben, der nun einmal für ein Publicum unerläßlich geworden war, das beim Anhören der Muſik nur Genuß ſuchte und dieſen allein in virtuoſenhaften Leiſtungen fand.

In Salzburg war es, wie auch in Mozarts Brief an Padre Martini angedeutet iſt (S. 446) Sitte, zwiſchen der Epiſtel und dem Evangelium eine Sonate vorzutragen, bis Erzbiſchof Hieronymus dieſelbe im Jahr 1783 abſchaffte und an ihre Stelle ein Graduale treten ließ[5]. Eine Reihe von Mo-

---

phonien vorgetragen werden, macht ſie in einer Oper ſchon unangenehm; allein in der Kirche ſind ſie völlig unſchicklich."

3) Burney ſchreibt von einer Kirchenmuſik Galuppis, die er in Venedig hörte (I S. 108 f.): „Die Einleitungsſymphonie ſowohl als das Ganze des Geſanges war für zwei Orcheſter geſetzt. In der Symphonie, welche voller artigen Paſſagen war, machten die Orcheſter eins um das andere das Echo. Es waren dabei zwei Orgeln und zwei Paar Waldhörner"; und von einer ähnlichen Furlanettos (I S. 126): „Die Anfangsſymphonie war geiſtreich und das erſte Chor gut, im Contrapunkt; dann folgte eine lange Symphonie, geſprächsweiſe zwiſchen beiden Orcheſtern abwechſelnd, und eine Arie mit guter Begleitung."

4) Burney erwähnt öfter der Concerte, welche er bei der Kirchenmuſik hörte (I S. 116. 177. II S. 85). Aus Dittersdorfs Erzählung von ſeinem Wettkampf mit Spagnoletti bei dem Kirchenfeſt von S. Paolo in Bologna und dem Erfolg deſſelben (Selbſtbiographie S. 110 ff.) ſieht man, daß Virtuoſenleiſtungen in der Kirche wie im Theater und Concert galten. Die Concerte wurden gewöhnlich zum Schluß geſpielt, ohne alle Rückſicht auf kirchlichen Charakter. (Dies Joſ. Haydn S. 104.)

5) Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 18 f.: „Bei dem ſchnellen

Digitized by Google

zart für dieſen Zweck geſchriebener Compoſitionen hat ſich erhalten[6]; ſie ſind Sonata[7] überſchrieben und beſtehen alle aus einem nicht langen lebhaften Satz, der in zwei Theile geſchieden und in der damals ſchon üblichen regelmäßigen Sonatenform behandelt iſt. Ihr Stil hat durchaus nichts was an die Beſtimmung für kirchliche Aufführung erinnerte, ſie ſind weder der Stimmung nach ernſt, feierlich oder andächtig, noch iſt die Schreibart ſtreng, contrapunktiſch gearbeitet. Sie

---

Fortrücken kirchlicher Reformationen zu Salzburg unter dem weiſen und unvergeßlichen Fürſten, Erzbiſchof Hieronymus von Colloredo, erhielt Haydn den Auftrag zur Verbannung der Symphonien, welche unter dem Hochamte zwiſchen der Epiſtel und dem Evangelium zum Aergerniß andächtiger Seelen und muſikaliſcher Ohren herabgeleiert wurden, etwas Anderes nach beliebigem Werttext zu ſchreiben. Haydn gehorchte, nahm den Text aus dem römiſchen Miſſal, Graduale genannt, bearbeitete ihn für die gewöhnlichen vier Singſtimmen, 2 Violinen (hie und da auch mit Blasinſtrumenten) und die Orgel; ſo entſtand das erſte Graduale am 24. December 1783, welchem eine Menge anderer in ununterbrochener Reihe nachfolgten, ſo daß ſich in ſeiner Verlaſſenſchaft nicht weniger als 144 Originalſparten auf alle Sonn- und Feſttage vorfanden."

6) André Verz. 191. 241—252. Die früheſten ſind aus dem Jahr 1775 (241—243), ferner von 1776 (244. 245 auf dem feinen Papier geſchrieben, das er damals gern gebrauchte. 246. 247) und 1777 (248. 249). Auch während ſeiner Abweſenheit führte man ſeine Kirchenſonaten auf, wie der Vater berichtet (25. Sept. 1777); nach ſeiner Rückkehr componirte er 250. 251 (auf Manheimer Papier geſchrieben) und 252 »nel Marzo 1780.«

7) Sonata, urſprünglich der allgemeinſte Ausdruck für einen Inſtrumentalſatz, wurde ſpäter, da ſich verſchiedene Formen der Inſtrumentalmuſik ausbildeten, in mehr als einem Sinn angewandt. Als bezeichnend führte man gewöhnlich den Wechſel des Tempos an, aus welchem eine Reihe ſelbſtändiger Sätze wurde. Dieſe waren in der Kirchenſonate (sonata di camera) munter und lebhaft, meiſt Tänze, in der Kirchenſonate (sonata di chiesa) ſollten ſie ernſter, würdiger, auch wohl fugirt, contrapunktiſch gearbeitet ſein. Man nannte aber Sonata auch einen einleiten-

Digitized by Google

erinnern vielmehr im Umfang, Ton und Behandlung an die erſten Sätze kleinerer Sonaten und Quartetts; die Motive ſind klein, zum Theil recht hübſch, die Behandlung frei und geſchickt und in den ſpäteren nicht leicht ohne eigenthümliche Mozartſche Züge. Gewöhnlich ſind ſie für zwei Violinen und Baß geſchrieben, zu denen regelmäßig die Orgel tritt, mitunter kommen auch noch Blasinſtrumente hinzu[8]; es verſteht ſich von ſelbſt, daß da wo mehrere Mittel angewandt ſind, auch die Anlage und Behandlung etwas größer und bedeutender wird, doch halten auch ſolche Sätze ſich in verhältnißmäßig engen Grenzen. Die Orgel iſt in dieſen Sonaten nie eigentlich obligat oder gar virtuoſenhaft behandelt. In vielen hat ſie nur die gewöhnliche Obliegenheit den Baß harmoniſch zu begleiten, weshalb denn auch nur eine bezifferte Baßſtimme geſchrieben iſt. Aber auch wo die Orgelpartie ſelbſtändig ausgeführt iſt[9], beſchränkt ſie ſich zum großen Theil auf das, was ein geſchickter Orgelſpieler aus dem Continuo machen würde, und nur in ſehr beſcheidener Weiſe greift ſie ſelbſtändig ein, nirgends als eigentliches Soloſpiel oder gar mit Paſſagenwerk[10].

---

den Satz, entweder zu einer Geſangscompoſition, oder zu einer Reihe kleinerer Inſtrumentalſtücke — der erſte Satz der ſpäteren Sonate.

8) Trompeten ſind benutzt 245; 2 Oboen, 2 Trompeten und Pauken 249 (mit der Ueberſchrift pro festis pallii); 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken 251. Dies iſt der längſte am meiſten ausgeführte Satz, aber ohne eigentliche thematiſche Verarbeitung.

9) So 246. 247 (mit dem Beiſatz „Copl allein"). 250. 251.

10) Wenn man die einer Klavierſtimme ſehr ähnliche Orgelſtimme mit der Klavierpartie ähnlicher für dies Inſtrument beſtimmter Sätze vergleicht, wird man auch an Kleinigkeiten gewahr, wie wohl der verſchiedene Charakter dieſer Inſtrumente gewahrt iſt. Es iſt nicht gleichgültig zu beachten, wie der Sinn und Tact für das Rechte und Naturgemäße ſich an jedem Punkt, im Großen und Kleinen, ſtets gleichmäßig offenbart.

Digitized by Google

So wie dieſe, verhältnißmäßig nicht bedeutenden, Compoſitionen für eine beſtimmte Veranlaſſung geſchrieben ſind, welche ihre Form bedingte, ſo iſt überhaupt die geſammte Inſtrumentalmuſik jener Zeit in dieſem Sinne Gelegenheitsmuſik. Orcheſtercompoſitionen wurden mit ſehr ſeltenen Ausnahmen nur für beſtimmte Zwecke geſchrieben, wobei dann auch die maßgebenden Verhältniſſe und Bedingungen ſich ergaben. An Gelegenheiten fehlte es nicht, denn bei den damaligen ſocialen Zuſtänden waren für vornehme und reiche Leute muſikaliſche Aufführungen die regelmäßige Abendunterhaltung, wenn keine beſſere z. B. Theater vorhanden war, und größere geſellige Zuſammenkünfte fanden nicht leicht ohne Muſik Statt. Wer ſeine eigene Kapelle hielt — und das war damals nicht in der Weiſe ein Prärogativ der regierenden Fürſten, wie es jetzt geworden iſt, ſondern ein gewöhnlicher Luxus reicher Edelleute[11] — verlangte auch, daß ſie täglich mit ihren Leiſtungen zu Dienſten ſtand und ihm, mochte er allein ſein oder Geſellſchaft bei ſich ſehen, Abends ein wohlbeſetztes Concert aufführte. Auch war es damals nicht ſelten daß vornehme Herren ſich praktiſch mit der Muſik abgaben und es auf irgend einem Inſtrument ſo weit brachten, daß es ihnen Vergnügen machte ſich auf demſelben hören zu laſſen und ſich an ihren Concerten ſelbſt zu betheiligen. Um der berühmten Beiſpiele Friedrichs des Großen und Kaiſer Joſephs zu geſchweigen, ſo war Churfürſt Maximilian III. von Bayern ein Virtuoſe auf der Gambe und ließ ſich auf derſelben, wie ſeine Schweſter die Churfürſtin Maria Antonia von Sachſen als Sängerin, in Hofcon-

11) Wir ſind beſonders aus Haydns und Dittersdorfs Lebensnachrichten etwas näher über dieſe Verhältniſſe unterrichtet, welche für die Entwickelung der Muſik keineswegs unbedeutend ſind.

Digitized by Google

certen hören[12], Churfürſt Karl Theodor ſpielte Flöte und Violoncell[13], Fürſt Nicolaus Eſterhazy Bariton[14], Prinz Joſeph Friedrich von Hildburghauſen die Flöte[15]. So hatte Erzbiſchof Hieronymus die Violine erwählt[16], mit welcher er ſich nach der Mittagstafel gern allein unterhielt[17]; am Abend

---

12) S. 236. Schubart Aeſthetik S. 123: „Der Churfürſt war ſelbſt ein trefflicher Tonkünſtler. Er ſpielte die Viol de Gamb als Meiſter, ſtrich in ſeinen meiſten Concerten immer die Violine mit", neben dem Concertmeiſter Kröner, der kein guter Dirigent war, wie es S. 125 heißt.

13) Burney Reiſe II S. 75: „Der Churfürſt, welcher ſelbſt ſehr gut die Flöte bläſt und auch ſeine Stimme auf dem Violoncell ſpielt, hat jeden Abend Concert in ſeinem Pallaſte, wenn auf ſeinem Theater nicht geſpielt wird." In dem „unvollſtändigen Verzeichniß nur der uns bekannten muſikaliſchen Erdengötter" im muſikaliſchen Almanach auf das Jahr 1782 (Alethinopel) heißt es von ihm, er ſpiele Klavier und Flöte, aber mit außerordentlicher Schüchternheit.

14) Der Fürſt war bekanntlich mäßig zufrieden, als Haydn ſich heimlich lange geübt hatte um ihn durch eigene Productionen auf dem Bariton zu überraſchen; Dies biograph. Nachr. S. 55 f. Grieſinger biograph. Not. S. 29.

15) Dittersdorf erzählt (Selbſtbiogr. S. 13), wie er zum erſtenmal an der Probe der Hauskapelle Theil genommen habe, ſei der Prinz erſchienen. „Darauf ließ er ſich ſeine Flöte und ein Concert bringen, ſetzte ſich hin und ſpielte. Ich muß freilich offenherzig ſagen, daß er kein großer Herrenmeiſter war; unterdeß ſpielte er doch weit beſſer als ich vermuthet hatte. Er hielt ſein Tempo richtig und hatte eine vorzüglich ſchöne Embouchure. Mit ſeinem Concert endigte ſich das Exercitium und der Prinz ging zur Tafel".

16) Er iſt in dem Anm. 13 angeführten Verzeichniß als Violinſpieler genannt; auch Burney (Reiſe III S. 260) bezeichnet ihn als Dilettanten und ſehr guten Violinſpieler.

17) [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzſtiftes Salzburg S. 314: „In den Abendgeſellſchaften bei Hofe wechſelten faſt täglich Muſik und Kartenſpiel, nach der Mittagstafel unterhielt ſich Hieronymus gewöhnlich allein mit der Violine."

Digitized by Google

betheiligte er ſich ebenfalls, wie jene erlauchten Herren[18], an den Concertaufführungen ſeiner Kapelle[19].

In dieſen Concerten pflegten Virtuoſen ſowohl im Geſang als auf verſchiedenen Inſtrumenten eine Hauptrolle zu ſpielen; bei der Zuſammenſetzung der Kapelle wurde hierauf Bedacht genommen, fremde Künſtler zugezogen, und in großen Städten diente die Theilnahme an Akademien, deren es täglich gab, für manche Virtuoſen zum Lebensunterhalt[20]; außerdem wurde viel Muſik für Orcheſter aufgeführt. Gewöhnlich wurde lange und viel muſicirt. Wir hören, daß

18) Churfürſt Friedrich Auguſt von Sachſen machte eine Ausnahme; er war, obgleich er auf dem Klavier fertig und meiſterhaft vom Blatt accompagnirte, ſo furchtſam vor anderen zu ſpielen, daß ihn kaum ſeine Gemahlin einmal hörte (Burney Reiſe III S. 18).

19) Leop. Mozart ſchreibt ſeinem Sohn, als es ſich um die Wiederanſtellung handelte, wobei dieſem das Violinſpielen in den Hofmuſiken ſehr unangenehm war: „Das Violinſpielen bei der erſten Sinfonie wirſt Du wohl auch als Liebhaber, ſo wie der Erzbiſchof ſelbſt und itzt alle Cavaliers die mitſpielen, Dir nicht zur Schande rechnen. Hr. Haydn iſt doch ein Mann, dem Du ſeine Verdienſte in der Muſik nicht abſprechen wirſt; iſt er deswegen als Concertmeiſter ein Hofbratſchgeiger, weil er bei den kleinen Muſiken die Viola ſpielt?“ Die vornehmen Dilettanten verbeſſerten das Orcheſter nicht immer. Haydn machte einmal der Kaiſerin Maria Thereſia, die halblaut äußerte was wohl aus der Muſik werden würde, wenn vier vornehme Liebhaber, die bei der erſten Geige mitſpielten, ſich ſelbſt überlaſſen würden, den Spaß ſich mit ſeinem Nebenmann unter einem ſchicklichen Vorwand zu entfernen und jene Herren umwerfen zu laſſen (Dies biogr. Nachr. S. 64). Mozart hatte überhaupt von der muſikaliſchen Bildung des Erzbiſchofs nicht die günſtigſte Vorſtellung. So ſchreibt er ſeinem Vater (Wien 26. Sept. 1781) von dem berühmten Baſſiſten Fiſcher, „welcher gewiß eine vortreffliche Baßſtimme hat, obwohl der Erzbiſchof zu mir geſagt, er ſinge zu tief für einen Baſſiſten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächſtens höher ſingen.“

20) Dittersdorfs Schilderung von dem muſikaliſchen Haushalt des Prinzen von Hildburghauſen giebt manche charakteriſtiſche Züge (Selbſtbiogr. S. 43 ff.).

Digitized by Google

die muſikaliſchen Akademien beim Grafen Firmian von fünf Uhr Abends bis elf Uhr dauerten[21], und werden uns dann nicht allzuſehr wundern, wenn in einer Akademie einige Symphonien von J. C. Bach und vier Symphonien von Martini geſpielt wurden[22], oder wenn Dittersdorf an einem Abend zwölf neue Violinconcerte von Benda vortragen mußte[23] — außerdem nahmen die ſonſt gewöhnlichen Productionen ihren ungeſtörten Verlauf[24]. Dabei darf man aber ſich daran erinnern, daß in der Regel auch für andere Unterhaltung durch Kartenſpiel und Geſpräch geſorgt war. Erzbiſchof Hieronymus hatte übrigens die Zeit der Abendmuſik beſchränkt; Leopold Mozart ſchreibt ſeinem Sohne zu deſſen Beruhigung (17. Sept. 1778), ſie dauere gewöhnlich nur von 7 Uhr bis 8¼ und es pflegten nur vier Stücke gemacht zu werden, eine Symphonie, eine Arie, wieder eine Symphonie oder ein Concert, noch eine Arie — „und damit Addio“[25].

21) L. Mozart Brief 26. Dec. 1772.

22) Burney Reiſen I S. 69.

23) Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 50 ff.

24) In dem Privatconcert des Churfürſten von Bayern hörte Burney (Reiſe II S. 102 ff.) zu Anfang zwei Symphonien von Schwindl, eine Arie von Panzacchi, eine Scene von der Churfürſtin von Sachſen, ein Trio für die Gambe vom Churfürſten, eine Arie von Rauizzini, eine Arie von Guadagni, ein Gambenſolo vom Churfürſten vorgetragen; in einem Privatconcert in Dresden in jedem der beiden Theile eine Symphonie, ein Violinconcert, ein Flötenconcert und ein Oboenconcert.

25) Freih. von Böcklin, der in den achtziger Jahren Salzburg beſuchte, meinte obgleich die Kirchenmuſik gut, auch einige feine Bläſer zu hören ſeien, „ſo iſt hingegen das Concert-Orcheſter gar nicht im übrigen glänzend; wiewohl dennoch einige fürtreffliche bekannte Tonkünſtler vorfindlich, welche bei Sonaten und Concerten jene Schatten durch ihre reitzende Spielart mildern, ja über ihre ſchwachen Begleiter ein Licht verbreiten, das einem Fremden öfters über das Ganze die vortheilhafteſte Idee verurſacht“ (Beiträge zur Geſchichte der Muſik 1790 S. 28 f.).

Digitized by Google

Die Direction dieſer Hofmuſik theilten die Hofcompoſiteurs mit dem Kapellmeiſter, indem ſie Woche um Woche abwechſelten, und dem jedesmaligen Dirigenten ſtand die Auswahl und Anordnung der aufzuführenden Muſikſtücke zu[26], ſofern nicht etwa ein höherer Wille unmittelbar beſtimmte. Mozart hatte alſo durch die Stellung ſeines Vaters, ehe er ſelbſt eine ähnliche einnahm, fortwährend Gelegenheit ſich in Inſtrumentalcompoſitionen aller Art zu üben und ſeine Verſuche zur Aufführung zu bringen. Denn auch hier galt es wie in der Kirche für einen Ehrenpunkt nicht nur durch neue und friſche Waare die Aufmerkſamkeit und Theilnahme des Publicums rege zu halten, ſondern ſoviel als immer möglich war durch eigene Arbeiten für den Ruhm der Kapelle zu ſorgen, und bei feſtlichen Gelegenheiten galt es unerläßlich Compoſitionen aufzuführen, welche für die beſtimmte Veranlaſſung verfaßt waren[27]. In dieſer Stellung beim Fürſten Eſterhazy hat J. Haydn während einer langen Reihe von Jahren in ſtetiger Thätigkeit die unglaubliche Menge von Inſtrumentalcompoſitionen geſchaffen; Mozarts Fruchtbarkeit während der Zeit, da wir ihn in ſelbſtändiger Thätigkeit in Salzburg zu denken haben, etwa von 1770 an bis zu ſeiner Abreiſe im Herbſt 1777, iſt kaum geringer anzuſchlagen — obgleich beide großen Meiſter das Lob des Fleißes und der Fruchtbarkeit mit vielen gleichzeitigen kleineren theilen.

Dem Beiſpiel des Fürſten ſuchten Vornehme und Reiche

26) So berichtet die oft erwähnte Nachricht in Marpurgs Beitr. III S. 186.

27) Dittersdorf erzählt wie er zum Namensfeſt des Biſchofs von Großwardein nicht allein eine große Cantate mit Chören und eine Solocantate, ſondern auch zwei große Symphonien zum Anfang und zum Schluß, eine Mittelſymphonie mit obligaten Blasinſtrumenten, und ein Violincencert componirte (Selbſtbiogr. S. 141 ff.).

Digitized by Google

zu folgen; wenigstens bei feſtlichen Gelegenheiten gehörten Akademien, bei welchen eigens dafür componirte Muſikſtücke aufgeführt wurden, nothwendig dazu. Wir beſitzen noch eine große Inſtrumentalmuſik von Mozart zur Verlobung des Herrn Spath mit Eliſabeth Hafner[28] im Jahr 1775 und einen Marſch zur Vermählung derſelben im Juli 1776 componirt, und mit der in den Briefen erwähnten Andretterie-Muſik (25. Sept. 1777), den Lodronſchen Nachtmuſiken (11. Decemb. 1777), hat es gewiß dieſelbe Bewandtniß wie mit der Hafnermuſik (11. Dec. 1777. 27. Juli 1782).

Der außerordentliche Vortheil, welchen eine ſolche Stellung für die künſtleriſche Ausbildung darbot, iſt auch hier unverkennbar. Die geſchickte Behandlung des Orcheſters beruht weſentlich darauf daß der Componio mit jedem einzelnen Inſtrument nicht bloß im Allgemeinen bekannt ſondern mit ſeiner eigenthümlichen Natur vertraut iſt und auch in den Mikrokosmus des Orcheſters ſich ſo eingelebt hat, daß er die einzelnen Inſtrumente als Glieder des Ganzen, wodurch die Stellung und Wirkſamkeit eines jeden bedingt wird, erkennt und zu gebrauchen weiß. Dieſe Sicherheit, ohne welche auch ein erfinderiſches Talent entweder in ein berechnendes Combiniren einzelner Effecte verfällt, oder bloß zufällig das Rechte trifft, iſt allein durch anhaltende praktiſche Studien zu gewinnen; ſelbſt prüfendes Hören reicht nicht aus, ſondern nur Verſuchen. Wie glücklich war der, welchem fortwährend ſich Aufgaben der mannigfaltigſten Art darboten, die dadurch daß ſie einen Zweck, eine Beſtimmung zu erfüllen hatten beſtimm-

28) Sie war die Tochter des reichen Großhändlers und Bürgermeiſters Sigmund Hafner, eines trefflichen und patriotiſchen Mannes, der ſich durch umfaſſende Vermächtniſſe um Salzburg verdient machte; [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 30. 187.

tere Anforderungen an den Componiſten machten als den einer abſtracten Uebung, während ſie doch bei den unausgeſetzten Anſprüchen der Gegenwart an ſeine Thätigkeit ihm hauptſächlich als Studien dienten. Heutzutage würden bei der vorherrſchenden Richtung auf die Ausprägung des Individuellen, Charakteriſtiſchen vielleicht durch ähnliche Verhältniſſe Erſcheinungen hervorgerufen werden, die ſich in Bizarrerie überböten; in jener Zeit, wo der Einfluß der Schule, die Macht der überlieferten Form überwog, war die Gefahr vorhanden einer handwerksmäßigen Routine zu verfallen, und es war die Probe einer ſchöpferiſchen, genialen Natur, wenn ſie in dem ununterbrochenen Streben ſich der Technik und der Form von allen Seiten ſicher zu bemeiſtern, die lebendige Kraft bewahrte dieſes Beſitzthum in jedem Augenblick geiſtig zu durchdringen, und von innen heraus zu erweitern und zu erneuern[29].

Wir finden für Inſtrumentalcompoſitionen in jener Zeit mehrere und freier behandelte Formen in Gebrauch als es heutzutage der Fall iſt, wo man ſich auf die ſeit geraumer Zeit feſtgeſtellten Formen der Symphonie und Ouverture zu beſchränken pflegt. Indeß iſt es kaum möglich die verſchiedenen damals üblichen Namen ſtreng zu ſcheiden und auf beſtimmte, ſcharf begrenzte Gattungen anzuwenden; der Gebrauch ſelbſt war weder für den Ausdruck noch die muſikaliſche Behandlung feſtgeſtellt.

Am einfachſten erſcheint die Sache bei der Symphonie.

29) Auch in den meiſten Erzeugniſſen der heutigen Muſik, ſo excentriſch ſie ſich auch geberden, herrſchen Handwerk und Routine geiſtlos und unlebendig; eine nicht ferne Zukunft wird klar erkennen, was die befangene Gegenwart nicht zu merken ſcheint, daß beide ſich nur auf andere, und weniger weſentliche Seiten des Techniſchen und Formellen geworfen haben, als in früherer Zeit.

Digitized by Google

Wir ſahen bereits (S. 260 f.) daß ſeit Lully dem Inſtrumentalſatz, welcher die Oper einzuleiten pflegte, die Form gegeben wurde, einen kurzen langſamen Satz einem längeren bewegten voraufzuſchicken, an deſſen Schluß der erſte wiederholt wurde. Bei weiterer Ausbildung fiel das Hauptgewicht auf das Allegro, das ausgeführt, oft fugirt wurde, mitunter in zwei Theile zerlegt, die dann auch wiederholt wurden; endlich wechſelten auch wohl das Grave mit dem Allegro in mehrfacher Wiederholung mit einander ab[30]. Dieſer Form der Symphonie, welche als die franzöſiſche lange Geltung hatte, ſtellte ſich durch die Schule Scarlattis die italiäniſche entgegen, welche regelmäßig aus drei Sätzen beſtand. Sie beginnt mit einem längeren Allegro und ſchließt mit einem ſolchen; beide werden durch einen langſamen Satz getrennt, der in der Regel weniger ausgeführt iſt und mehr nur dazu dienen ſoll gegen die beiden gleichartigen Sätze einen wirklichen Contraſt zu bilden; aber auch die lebhaften Sätze werden in einem verſchiedenen Charakter gehalten, die Lebhaftigkeit der Bewegung und die Heiterkeit der Stimmung iſt meiſtens im letzten Satz geſteigert. Da man dieſe Symphonie nur in einem ſehr lockern Zuſammenhang mit der Oper betrachtete und nicht als eine den Geiſt und Charakter derſelben ausdrückende Einleitung in dieſelbe anſah, ſo war es leicht ſie von der Oper abzulöſen, und eben ſo gut wie man eine ſelbſtändig componirte Symphonie vorſetzte ließ man auch die für eine beſtimmte Oper geſchriebene Symphonie allein aufführen[31].

30) Manche Ouverturen Händels werden von dieſer Form ein anſchauliches Beiſpiel geben.

31) So ſetzte Mozart der Finta semplice eine fertige Symphonie mit geringen Abänderungen vor (S. 110 f.), und ähnlich verhält es ſich mit Il sogne di Scipione (Beil. X, 20). Dagegen findet ſich auf dem

Da die vorher geſchilderten zahlreichen muſikaliſchen Abendunterhaltungen ein fortwährendes lebhaftes Bedürfniß nach Symphonien rege hielten und die Anforderungen an ihre Leiſtungen ſteigerten, entwickelte ſich dieſelbe innerhalb der gegebenen Form zu größerer Bedeutung und Selbſtändigkeit mit der ſteigenden Tüchtigkeit der Inſtrumentaliſten und der immer reicheren Beſetzung der Orcheſter. In Italien war Sammartini es, welcher die Symphonie ſelbſtändig entwickelte[32], in Deutſchland bildeten die Componiſten der Mannheimer Kapelle, welche den erſten Rang einnahm, dieſe Gattung der Inſtrumentalmuſik mit Erfolg aus[33]; Joſ. Haydn, der ſie alle übertraf durch die unerſchöpfliche Fülle einer urſprünglichen Productionskraft und gründliches Wiſſen hat ſie in Vergeſſenheit gebracht und gilt deshalb mit Recht für den Schöpfer der Symphonie.

Es war, wenn gleich nicht Regel, ſo doch gewöhnlich ge-

---

alten Lager von Breitkopf und Härtel unter anderen Symphonien auch die zu Lucio Silla, ohne weitere Andeutung daß ſie dorthin gehöre. Wenn gegenwärtig eine Opernouverture für ſich aufgeführt wird, verſäumt man nicht anzugeben welcher Oper ſie angehöre, in der Vorausſetzung daß der Zuhörer die Kenntniß derſelben zum Verſtändniß der Ouverture mitbringe, oder ſich mit dem Bewußtſein ſeiner Unkenntniß über das beſcheide was er nicht verſteht. In dieſes Dilemma gerieth man ehemals nicht, weil man eine individuelle Charakteriſtik von der Opernmuſik nicht verlangte.

32) Carpani (le Haydine p. 56 ff.), welcher Sammartinis Andenken erneuert hat (vgl. S. 191 f.), berichtet, er habe anfangs Oboe, dann Violine geſpielt und ſich um die Technik verdient gemacht; wie denn Gluck, ſein Schüler, ihm in der Inſtrumentation nicht wenig verdanke. Vom Gouverneur Pallavicini beauftragt habe er zuerſt Symphonien für volles Orcheſter geſchrieben. Er habe zuerſt die Bratſche vom Baß getrennt, der zweiten Violine eine ſelbſtändige Bewegung gegeben; es habe ihm keineswegs an Erfindung und Feuer gefehlt, wohl aber an Maaß und Ordnung.

33) Von der Manheimer Kapelle werde ich im dritten Buche zu reden haben; hier genügt es an Burneys Worte zu erinnern, der von den Hof-

Digitized by Google

weſen, die drei Sätze der Symphonie unmittelbar mit einander zu verbinden, um ſie dadurch als ein zuſammenhängendes Ganze darzuſtellen. Dies geſchah zwar auch noch in der ſelbſtändigen Symphonie[34], allein hier wurde es Regel ſie zu trennen, jeden Satz als ein für ſich abgeſchloſſenes Ganze zu betrachten, ihm einen beſtimmt ausgeprägten Charakter zu verleihen und damit dieſer ſich ausſprechen könne ihm einen weiteren, freieren Spielraum zu geben. Für die Behandlung der einzelnen Sätze in beſtimmten Formen iſt die Klavierſonate von großer Bedeutung, auf deren Ausbildung Phil. Eman. Bach — den Haydn ſelbſt als ſein Vorbild anerkannte[35] — beſtimmenden Einfluß gehabt hat, und deren Formen im Weſentlichen auf die Symphonie übertragen wurden.

Das erſte Allegro[36] wurde regelmäßig in zwei Theile geſchieden, deren jeder eine beſtimmte Gliederung erhielt. Dem erſten Motiv, welches den Charakter des Satzes ausdrückt, tritt ein zweites, dem Ausdruck und der Structur nach ſcharf contraſtirendes gegenüber, in der Regel wird um den Satz zu ſchließen noch ein drittes eingeführt. Weſentlich iſt daß an die Stelle eines aus verſchiedenen Phraſen nur äußerlich fort-

---

concerten Karl Theodors ſagt (Reiſe II S. 73): „Hier wars wo Stamitz zuerſt über die Grenzen der gewöhnlichen Opernouverturen hinwegſchritt, die bis dahin bei dem Theater gleichſam nur als Rufer im Dienſte geſtanden, um durch ein Aufgeſchauet! für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerkſamkeit zu erhalten."

34) Bei Mozart findet ſich dies mitunter z. B. 9. 20. 34, und zwar zu verſchiedener Zeit.

35) Griesinger biogr. Not. S. 15. Dies biogr. Nachr. S. 37 f.

36) Einen kurzen langſamen Satz voranzuſchicken, was Haydn oft, Mozart ſehr ſelten that, war wohl eine Reminiscenz der franzöſiſchen Symphonie; wie denn der erſte Satz durch ſeine thematiſche Behandlung derſelben wieder näher kam.

Digitized by Google

gesponnenen Fadens eine feste Gliederung selbständiger Motive tritt, die im ersten Theil ohne weitere Verarbeitung, — insofern nicht das Thema in seiner Anlage schon ein künstlich gegliedertes z. B. imitatorisches ist — nur hingestellt zu werden pflegen; die Verbindung geschieht durch freie Mittelglieder. Dabei gilt es lange als feste Regel, daß das erste Thema in der Subdominante abschließt, worauf das zweite Thema in der Tonart der Dominante einsetzt, in welcher auch der erste Theil schließt. Im zweiten Theil beginnt die Verarbeitung der Motive, wobei es dem Componisten frei steht, welches von den angeschlagenen Motiven, ob mehrere, ob im Verein mit neu eingeführten er durchführen will; auch über die Weise der Verarbeitung hatte sich keine durchgreifende Norm gebildet. Die Durchführung leitet wieder in die Haupttonart zurück, mit dieser tritt das erste Thema wieder ein das nun zum Abschluß in der Dominante geführt wird, worauf das zweite Thema in der Haupttonart folgt; man konnte entweder den ersten Theil in dieser Modification einfach wiederholen oder auch hier den Wechsel der Tonart ausführlicher behandeln. Der ganze zweite Theil wird mitunter wiederholt; dann erfolgt der völlige Abschluß durch eine Coda, welche auf eins oder mehrere der Hauptmotive zurückgreift; indessen wird diese oft auch da angebracht, wo der zweite Theil nicht wiederholt ist. Die Elemente dieser Form waren bereits in der Arie dadurch gegeben, daß man mehrere Melodien, welche zwar miteinander contrastirten, aber aus einer Grundstimmung hervorgegangen waren, zusammenstellte; und wir haben gesehen, wie die Entwickelung dieser Form dahin drängte, sowohl den einzelnen Melodien mehr Selbständigkeit und Bedeutung und dadurch den Charakter von Motiven, welche weiterer Ausführung fähig und bedürftig wären, zu geben, als auch die durch phrasenhafte Passagen bewirkte bloß äußerliche

Digitized by Google

Verbindung derſelben in eine aus dem thematiſchen Charakter der einzelnen Elemente hergeleitete organiſche Gliederung umzuwandeln. Die Inſtrumentalmuſik löſte dieſe Aufgabe vollſtändiger als es dort geſchah. Da man auch hier der ſtreng contrapunktiſchen Bearbeitung und der Paſſage gegenüber das Recht der Melodie anerkannte und vor allem darauf ausging ſangbar zu componiren[37], waren die in der Oper ausgebildeten Formen des Geſanges das naturgemäße Vorbild für die Inſtrumentalmuſik und der Ausgangspunkt für die künſtleriſche Ausbildung derſelben. Dieſe erforderte außer den durch den verſchiedenen Charakter der Inſtrumente bedingten Modificationen — dies war die geringſte Schwierigkeit, da die Componiſten aus dem Orcheſter ſelbſt hervorgingen — Einheit des Ganzen, richtig abgemeſſenes Verhältniß und inneren Zuſammenhang der einzelnen Theile, und fruchtbare Verwerthung ihres muſikaliſchen Gehaltes durch thematiſche Verarbeitung. Der weſentliche Punkt, von welchem dieſer Fortſchritt ausging, war, daß man an die Stelle des langſamen Mittelſatzes in der Arie, der dort nur des Contraſtes wegen, um die Wiederholung des Haupttheils durch ein anderes Element zu unterbrechen eingeſchoben wurde, einen Mittelſatz brachte, in welchem eins oder mehrere Motive des erſten Theils verarbeitet wurden, allein oder mit neuen Mo-

37) Ph. Em. Bach ſagt bei Burney (Reiſen III S. 209): „Mein Hauptſtudium iſt beſonders in den letzten Jahren darauf gerichtet geweſen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, ſoviel möglich ſangbar zu ſpielen und dafür zu ſetzen. Es iſt dieſe Sache nicht ſo gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer laſſen und die edle Einfalt des Geſanges durch zu vieles Geräuſch nicht verderben will. Mich deucht, die Muſik müſſe vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierſpieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigſtens bei mir nicht.“ Aehnliche Aeußerungen von Leop. Mozart ſ. S. 16.

tiven verknüpft, welche aus der Durchführung ſelbſt hervorgehen mußten. Indem man auf dieſem Wege die Wiederholung des erſten Theils vermittelte, war nicht allein ein Gegenſatz ſondern eine Steigerung gewonnen durch die künſtleriſche Ausbildung des muſikaliſchen Inhalts der einzelnen Elemente, die nun erſt ihrer wahren Bedeutung nach in Wirkſamkeit geſetzt erſchienen; die Einheit wurde geſichert, da nichts der Form oder dem Gehalt nach Fremdes ſich eindrängte, die Wiederholung des erſten Theils gewährte, wie nach einer dialektiſchen Auseinanderſetzung, einen beruhigenden, abklärenden Abſchluß. Wie es in dem natürlichen Gange jeder Entwickelung liegt, ſo finden wir den durchführenden Theil nicht ſogleich in ſeiner ganzen Wichtigkeit erkannt und gewürdigt; anfangs meiſtentheils und auch ſpäter noch manchmal iſt er nur als eine Form der harmoniſchen Ueberleitung behandelt, aber mehr und mehr tritt er als der eigentliche Kernpunkt des ganzen Satzes hervor. Er wirkt nun auch bedeutſam auf die Geſtaltung und Gliederung des erſten Theils zurück, der nicht mehr für ſich allein ſteht, ſondern auf die Durchführung hinweiſt, ſie vorbereitet; ſowie man auch ſagen kann — denn ſelten vermag man den erſten treibenden Keim eines Muſikwerks aufzuzeigen, am wenigſten aus der Stellung der Motive im vollendeten Kunſtwerk — daß in der Durchführung die eigentlich belebenden Elemente des Ganzen erſcheinen. Sowie man ſich aber nicht immer mit der einfachen Wiederholung des erſten Theils begnügte, ſondern um der Abwechslung und Steigerung willen im Einzelnen manche Modificationen anbrachte, — bei denen meiſtens das Princip, welches der Durchführung zu Grunde liegt, wiederum maßgebend wird —, ſo rief ein richtiges Bedürfniß zum Schluß die Kräfte zu einer neuen Steigerung zu concentriren die Coda hervor, die häufig allerdings nur auf eine verlängerte Aus-

Digitized by Google

führung der Schlußformel hinausläuft, aber in conſequenter Ausführung des Hauptprincips ſo ausgebildet wurde, daß ſie in prägnanter Kürze die weſentlichen Elemente des Ganzen auf einem Punkte zuſammenfaßte [38].

Der urſprüngliche Mittelſatz hat in ſeiner ſelbſtändigen Ausbildung das langſamere Tempo und die gemäßigte Stimmung als charakteriſtiſche Eigenſchaften bewahrt, auch iſt die Anlage und Ausführung im Ganzen einfach geblieben. Der Ausgangspunkt iſt das Lied oder die entſprechende Geſtaltung in der Oper, die Cavatine [39]. Eine künſtlichere Gliederung mehrerer Motive pflegt hier nicht Statt zu finden, noch viel weniger eine Verarbeitung; eine Hauptmelodie beherrſcht das Ganze, was neben derſelben erſcheint iſt meiſtens als ein ſchmückendes Beiwerk, das rankenartig aus derſelben Wurzel aufwächſt, leicht zu erkennen. Oft, aber nicht nothwendig zerfällt dieſer Satz in zwei geſonderte Theile, von

38) Es iſt bekannt daß Beethoven dieſem Schlußtheil in der Symphonie erſt ſeine volle Ausbildung gegeben hat; in anderen Zweigen der Inſtrumentalmuſik war dies ſchon vor ihm in ähnlicher Weiſe geſchehen. Auch hierfür gab die Arie das Vorbild in der Cadenz. In welcher Weiſe die großen Geſangskünſtler ihre Cadenzen machten, wiſſen wir leider nicht, da dieſe nicht aufgeſchrieben und überliefert wurden; allein von den Inſtrumentaliſten wiſſen wir daß ſie nicht allein Paſſagen machten, ſondern in neuer und eigenthümlicher Weiſe Hauptmotive des Satzes wieder vorführten, wie es in der ausgebildeten Coda geſchieht. Beethoven hat in ſeinem Es dur Concert, das er nicht mehr ſelbſt öffentlich geſpielt hat, die Cadenzen ausgearbeitet, welche er bei den früheren jedesmal zum Behuf der Aufführung machte; die Cadenz des erſten Theils iſt vollſtändig der Coda einer ſeiner großen Symphonien entſprechend ausgeführt.

39) In den Suiten ſind einfache Sätze ähnlicher Art mit Air bezeichnet. Wenn in der Symphonie der Mittelſatz als Romanze bezeichnet wird, ſo geſchieht dies auch um auf jene urſprüngliche Form hinzuweiſen, namentlich in einer Zeit, wo der Mittelſatz gewöhnlich ſchon freier in der Form behandelt wurde.

Digitized by Google

denen einer oder beide wiederholt werden, mitunter mit hinzugefügter Coda. Allein auch im zweiten Theil findet sich dann keine eigentliche Durchführung, sondern meistens nur eine andere Wendung des Hauptthemas, wobei namentlich der Gegensatz der Dur- und Molltonart benutzt wird. Scharf ausgeprägt wurde derselbe, indem man das Thema bald in der Dur- bald in der Molltonart ganz ausgeführt abwechseln ließ: Maggiore und Minore. Die öftere Wiederholung des einfachen Themas, wie sie im Wesen des Liedes und in der Cavatine begründet ist, führte dazu, daß um diesem Satze eine größere Ausdehnung zu geben, vielfach die Form der Variation angewendet wurde[40]. Nach einer alten Tradition war es nicht bloß das Recht sondern die Pflicht des Virtuosen wie des Sängers (S. 252) eine Melodie so oft sie wiederkehrte mit neuen Verzierungen auszuschmücken, die Variation war nur die kunstgemäße Ausbildung dessen, was ehemals dem ausübenden Künstler überlassen war, durch den Componisten. Daß diese Form bald strict bald frei angewendet werden konnte, ist einleuchtend, ebenso daß dieselbe in ihrem Grundwesen an Tiefe und Tüchtigkeit der thematischen Verarbeitung nachsteht. Es ist daher wohl begreiflich, daß dieser Satz verhältnißmäßig längere Zeit sowohl der Ausdehnung und Form als dem Gehalt nach weniger bedeutend blieb. Es war eine vollkommene Beherrschung des gesammten Materials aller Art welches die musikalische Technik darbietet, es war sozusagen eine Durchdringung, eine Sättigung des künstlerischen Individuums erforderlich, ehe das innerste Gemüthsleben, in seiner ganzen Tiefe, in seinem vollen Reichthum sich frei und rein in der einfachsten Form ausspre-

40) Es ist hierfür nicht ohne Interesse, wenn man sieht, wie ein und derselbe Satz in einem Duett der Oper Apollo et Hyacinthus (S. 79) und als Andante einer Symphonie 4) verwendet worden ist.

Digitized by Google

chen konnte, wie im lyriſchen Gedicht des Dichters. Das Adagio der Inſtrumentalmuſik in ſeiner ſchönſten Vollendung iſt eine echt deutſche Schöpfung, ſie iſt das was ſie iſt unabhängig von dem Einfluß der neu erwachten deutſchen Poeſie geworden; daß ein und derſelbe belebende Frühlingshauch beide im Weſentlichen zur gleichen Zeit erweckte mag uns ein Zeugniß ſein, daß der echte Geiſt des deutſchen Volks in beiden die Schwingen regte[41]. Mit dem geſteigerten Gehalt dehnte ſich auch die Form, wurde voller und reicher, allein ſie änderte ſich nicht weſentlich; wir finden in den großartigſten Sätzen dieſes Charakters die oben angedeuteten Grundzüge wieder, nur im Einzelnen wird die Ausführung freier, lebensvoller und bedeutender.

Der Schlußſatz hat in ſeiner raſchen Bewegung, meiſtens im $^3/_4$, $^6/_8$ oder $^2/_4$ Tact, und der luſtigen Stimmung immer eine gewiſſe Aehnlichkeit mit dem Tanz gehabt ohne doch die beſtimmten charakteriſtiſchen Formen deſſelben anzunehmen. Obgleich in der formellen Behandlung deſſelben ſtets eine größere Freiheit gewaltet hat, ſo iſt doch die Form des Rondo ſehr vorherrſchend geworden. Auch dieſe iſt urſprünglich vom Tanz entlehnt, in der Symphonie aber gewahren wir auch mehr den Einfluß der in der Oper entwickelten Form des Rondo. Das Eindringliche, welches in der öfteren Wiederholung derſelben Melodie lag, die Freiheit und Läſſigkeit, welche in der Behandlung der Mittelglieder geboten war, die lange Zeit hindurch als ebenſoviel vollſtändig abgeſchloſſene kleine Sätze auftreten und erſt allmählich unter ein-

41) Daß es in neueſter Zeit ſo ſelten gelingt in dieſer Richtung zu befriedigen, mag auch charakteriſtiſch ſein. Schumann, der wiederholt auf dieſe Erſcheinung hingewieſen hat, meinte, es ſcheine dies eine abgeſchloſſene Muſik und man würde auf neue Mittelſätze anderen Charakters ſinnen müſſen (geſammelte Schriften I S. 283. 289).

Digitized by Google

ander wahrhaft verſchmolzen werden, die Gelegenheit, Geiſt und Geſchicklichkeit durch ſtets neue und überraſchende Einführung des Themas zu bewähren, machte dieſe an ſich leichtere Form ſehr geeignet für einen Schlußſatz nach der damals geltenden Auffaſſung. Denn wie man in der Inſtrumentalmuſik überhaupt einen angenehmen Genuß und Zeitvertreib ſuchte, der vielmehr abſpannen als anſpannen ſollte, ſo wollte man namentlich zum Schluß zu fröhlichen Empfindungen angeregt ſein. Durch eine eigene Laune iſt aber der letzte Satz auch mitunter zum Tummelplatz contrapunktiſcher Arbeit auserſehen worden; die Meiſter der Kunſt haben bewähren wollen, daß auch in dieſer ſtrengſten Form der echte Künſtler Heiterkeit und Laune, Geiſt und Witz in voller Freiheit entfalten könne. So iſt es ja auch bis in die neueſte Zeit üblich geblieben, im Scherzo, dem eigentlichen Feld des muſikaliſchen Witzes und Humors, contrapunktiſche Arbeit als eigenthümliche Würze anzubringen. Hier wie dort verdanken wir dieſer Richtung einige der ausgezeichnetſten Leiſtungen der deutſchen Inſtrumentalmuſik.

Dieſen drei urſprünglichen Sätzen der Symphonie wurde der Menuett als vierter hinzugefügt; vielleicht hatte die Suite[42] Veranlaſſung gegeben von ihrer langen Reihe ver-

42) Die Suite für Orcheſter oder für Klavier, welche im ſiebzehnten Jahrhundert ausgebildet wurde, beſtand ihrem Weſen nach aus einer Reihe in Tempo, Rhythmus und Ausdruck verſchiedener, meiſt ſehr charakteriſtiſcher Tänze in derſelben Tonart. Mattheſon (vollk. Capellmeiſter S. 223 ff.) zählt deren auf: Menuett, Gavotte, Beurrée, Rigauden, Gique, Polonaiſe, Anglaiſe (Countres-Dances, Ballads, Hornpipes), Paſſepied, Sarabande, Courante, Allemande und giebt auf ſeine Weiſe ihre nähere Charakteriſtik. „Die Allemanda," ſagt er S. 232 „als eine aufrichtige teutſche Erfindung geht vor der Courante, ſo wie dieſe vor der Sarabanda und Gique her, welche Folge der Melodien man mit einem Rahmen Suite nennet." Aber weder dieſe Folge, noch dieſe Auswahl und Anzahl der

Digitized by Google

ſchiedener Tänze den damals beliebteſten zu entlehnen, um die Symphonie damit zu zieren. Ich kann nicht angeben, ob Joſeph Haydn der erſte geweſen iſt, welcher den Menuett in die Symphonie eingeführt hat, gewiß iſt er derjenige, welcher ihm einen eigenthümlichen, typiſch gewordenen Charakter gegeben. Der Menuett war der Tanz der vornehmen Welt[43], er bot ihr die Gelegenheit Würde, Anſtand und Grazie zu entfalten. Diejenigen Menuetts, welche unbefangen dieſen Charakter des Tanzes wiedergeben, kann man jetzt nicht hören ohne an Puder und Reifrock erinnert zu werden, und wie die zierlichen Porzellanfigürchen und Kupferſtiche jener Zeit erregen ſie bei aller Anerkennung ihrer graziöſen Würde ein heiteres Lächeln; in einer Zeit, welcher dieſe Art des Anſtandes fremd geworden iſt, kann ſie nur humoriſtiſch reproducirt werden[44]. Haydn parodirte den Menuett ſeiner Zeit nicht, aber er entkleidete ihn ſeiner vornehmen Würde; er

Tänze iſt maßgebend für die Suite; andere geben Allemande, Courante, Gique, Paſſecaille, Gavotte, Menuett, Chaconne an, und ſpäter z. B. bei Bach herrſcht hier große Freiheit. Man ſetzte den Tänzen aber noch eine Einleitung vor, ein Präludium, Phantaſie oder eine förmliche Ouverture, welche nach franzöſiſcher Art aus einem langſamen und einem lebhaften, meiſtentheils gearbeiteten Satz beſteht, der wiederum durch einen langſamen abgeſchloſſen wird. Daß die Suite nicht unſerer modernen Symphonie- und Sonatenform zu Grunde liegt, ſondern die Symphonie der italiäniſchen Oper ſcheint mir einleuchtend; dies ſchließt aber eine theilweiſe Benutzung jener nicht aus. Es fragt ſich freilich dabei auch, wie es mit der localen Verbreitung dieſer verſchiedenen Formen ſtehe.

43) So hat ihn Mozart, wie wir genauer ſehen werden, im Don Giovanni höchſt charakteriſtiſch angewendet.

44) In Beethovens achter Symphonie iſt der Menuett das Stück, welches das langſamſte Tempo hat, und die feierlich graziöſe Würde deſſelben macht gegen die lebhafte Beweglichkeit der übrigen Sätze eine überaus humoriſtiſche Wirkung. Auch in Mendelsſohns A-dur Symphonie wird man den zierlichen Menuett nicht ohne Lächeln hören können.

Digitized by Google

nahm ihn, wie ihn die Bürgersleute tanzten und wußte eine volksthümliche Heiterkeit und Laune hineinzulegen, welche dieſem Tanz urſprünglich fremd war. Die gemüthliche Fröhlichkeit und Jovialität, die muntern Späße und Scherze, die in den Salons der Nobleſſe als nicht ſtandesgemäß keinen Zutritt fanden, wußte er zur Geltung zu bringen; er war unerſchöpflich an Einfällen, Ueberraſchungen, Witzen jeder Art, ohne ausgelaſſen oder ordinär zu werden, und er verſtand es den Ton der behaglichen Laune zu behaupten, obgleich die künſtleriſche Behandlung der Form, die er nach allen Seiten erweiterte und ausdehnte, in hohem Maaße fein berechnet und geiſtreich war. Es iſt begreiflich, daß dieſe Weiſe populär wurde; ſie ging von einer beliebten Form aus, der Sinn der ſich darin ausſprach, war echt volksmäßig, und die Geſtaltung wahrhaft künſtleriſch: ſo hatte der Menuett ſeinen Platz in der Symphonie gewonnen und wußte ihn zu behaupten[45].

Mozarts erſte Symphonien haben nur drei Sätze, und es iſt wohl nicht zufällig daß zuerſt in den in Wien im Jahr 1767 und 1768 componirten Symphonien der Menuett aufgenommen iſt. Aber noch in ſpäterer Zeit fehlt er mitunter, ſowie auch die unmittelbare Verbindung aller drei Sätze zu einem zuſammenhängenden Ganzen in ſpäteren Symphonien feſtgehalten iſt. Daß bei reiferer Bildung ſich ein künſtleriſcher Sinn auch in ſolchem Bewahren einer älteren Weiſe verräth, kann die Symphonie 31 zeigen, wo das fein ausgearbeitete Andante, in welchem eine zarte Empfindung ſich in eigenthümlicher Weiſe ausſpricht, nicht allein den Mittel-

45) Die Stellung deſſelben vor oder nach dem langſamen Satz wechſelt ſchon frühzeitig, auch bei Mozart, in der Regel folgt er auf das Andante.

Digitized by Google

ſondern auch den Höhepunkt bildet. Mit richtigem Gefühl iſt deshalb das lebhafte und rauſchende Allegro, das demſelben als Einleitung vorhergeht, zum Schluß abgedämpft, um auf jenen Satz vorzubereiten. Eben ſo wohl motivirt iſt es durch den Charakter des Andante, in welchem eine ſehnſüchtig ſchmerzliche Stimmung ihren Ausdruck findet, ohne zu einer vollkommen abſchließenden Befriedigung zu gelangen, daß auch hier ein Uebergang zu dem letzten lebhaft bewegten Satz gemacht wird.

Es iſt intereſſant zu verfolgen, wie Mozart in ſeinen Jugendarbeiten dieſer Gattung in allmählichem Fortſchritt ſich der Technik und des Materials immer mehr verſichert. Die erſte Symphonie vom Jahr 1764 zeigt von melodiöſer Erfindung ſehr wenig, die Motive haben keinen beſtimmten Charakter und von Durchführung kann noch keine Rede ſein; merkwürdig aber iſt der Sinn, mit welchem der Zuſchnitt im Ganzen, die Formen im Allgemeinen aufgefaßt und beobachtet ſind, ſo daß gar nichts Ungehöriges ſich findet und die Symphonie, wenn gleich nicht bedeutend, doch fix und fertig iſt; im Andante finden ſich ſogar einige harmoniſche Wendungen, welche von einem mehr als knabenhaft feinen und ſicheren Gefühl zeugen. Merkwürdig iſt auch der Fortſchritt, welcher gleich in den nächſten Verſuchen ſich offenbart. An Kindern und Erwachſenen läßt es ſich leicht beobachten, daß bei einigem Talent viel verſprechende Einfälle, Anſätze und Verſuche genug zum Vorſchein kommen, daß es aber ſehr ſchwer fällt ein Ganzes, auch nur von mäßigem Umfang und Gehalt abzuſchließen und zu Stande zu bringen; es iſt aber gerade der Beweis eines außerordentlichen, wahrhaft künſtleriſchen Genies, wenn von Anfang an, wie bei Mozart, die Kraft ſich zeigt ein Ganzes zur Vollendung zu bringen. Man ſieht nun auch, wie ihm, nachdem der erſte Verſuch gelungen

Digitized by Google

iſt, nachdem er erfahren hat, wie er die Sache angreifen müſſe, raſch die Kräfte wachſen; die nächſten Symphonien zeigen, wie knabenhaft ſie uns auch vorkommen mögen, ſchon ungleich mehr Körper, mehr Beſtimmtheit und Charakter in den einzelnen Elementen. Von verſchiedenen Seiten her gewinnt er allmählich die Herrſchaft über das Orcheſter. Das erſte Beſtreben iſt darauf gerichtet, die einzelnen Stimmen frei und ſelbſtändig zu machen. Zunächſt wird der zweiten Violine eine eigenthümliche Bewegung gegeben theils durch charakteriſtiſche Figuren, welche allerdings im Weſentlichen noch als begleitende erſcheinen, theils durch contrapunktiſche Behandlung, namentlich in imitatoriſcher Weiſe; ſodann wird der Baß zu einer lebendigen Selbſtändigkeit herangebildet. Hier ſcheint der Weg hauptſächlich der geweſen zu ſein, daß, indem er zuerſt in imitatoriſchen Sätzen ſelbſtändig der Hauptſtimme gegenüber geſtellt wurde, dies die Veranlaſſung wurde ihn überhaupt frei und unabhängig zu behandeln[46]. Es war durch die fortſchreitende Entwickelung der ſelbſtändigen Stimmführung gegeben, daß auch die Motive bedeutender, intenſiver werden mußten und das Ganze mehr Haltung und Gehalt bekam; eine eigentliche fruchtbare Durchführung und Verarbeitung war dadurch freilich noch nicht bedingt. Nicht minder mußte die Ausbildung des Saitenquartetts auch dahin führen, daß der eigenthümliche Charakter dieſer Inſtrumente mehr und mehr zur Geltung kam und auch von dieſer Seite her Charakter und Färbung der Motive ſchärfer entwickelt wurden. Die Saiteninſtrumente bildeten lange Zeit den eigentlichen Kern des Ganzen; die Blasinſtrumente wer-

46) Intereſſant iſt in dieſer Beziehung Symphonie 10, in welcher der Baß zumeiſt in Imitationen ſich in einer Weiſe frei bewegt, wie dies früher nicht vorkommt.

Digitized by Google

den anfangs hauptſächlich angewendet um die Harmonie zu verſtärken, dann auch die Melodie hervorzuheben, ihr Eintreten oder Wegbleiben dient dazu Licht und Schatten zu geben, aber erſt allmählich bildet ſich auch in der Behandlung der Blasinſtrumente die Freiheit heran, ſie ihrer individuellen Beſchaffenheit nach ſelbſtändig am Ganzen mitwirken zu laſſen. Oboen und Hörner, mitunter auch Trompeten [47], ſind regelmäßig combinirt und geben durch die Art, wie ſie angewendet werden, dem Orcheſter durchgehend einen ſcharfen, hellen Ton, wie er damals beliebt geweſen ſein muß; im Contraſt dazu wurden Flöten verwandt bei Sätzen von ſanfterem Charakter, bei welchen häufig noch die Saiteninſtrumente gedämpft werden. Erſt ſpäter treten die Fagotts, welche früher nur die Bäſſe verſtärken, ſelbſtändig hervor, aber hauptſächlich werden ſie auch dann noch wie die Bratſchen zu füllenden Mittelſtimmen verwandt. Wir begegnen lange Zeit einzelnen beſcheidenen Verſuchen neue Inſtrumentalkräfte in eigenthümlicher Weiſe zu verwenden, bis es gelingt ſie zu einem in allen Theilen ſelbſtändig belebten Ganzen heranzubilden.

Nach welchen Muſtern und unter welchem Einfluß ſich Mozart hauptſächlich in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen bildete iſt leider nicht näher bekannt. Daß Joſ. Haydns Symphonien auch ihm bekannt waren und nicht ohne Einwirkung blieben läßt ſich annehmen, obgleich geringe Spuren beſtimmt darauf hinführen. Im Menuett, wo man das Vorbild Haydns am erſten erwarten ſollte und am leichteſten erkennen würde, zeigt ſich im Allgemeinen eine verſchiedene Auffaſſung, die auch ſpäter Mozart eigenthümlich bleibt. Das echt Haydnſche Element der jovialen Launen, das Vergnügen

47) Bemerkenswerth iſt, daß auch da wo Trompeten angewandt ſind, ſelten Pauken gebraucht werden.

Digitized by Google

an Ueberraſchungen und Neckereien iſt bei Mozart nicht vorherrſchend; das volksthümlich Gemüthliche hat er beibehalten, übrigens ſucht er ihn der Form nach zu verſchönern und zu veredeln und ihm dadurch ſein eigenthümliches Intereſſe zu geben. Dieſe Richtung — denn es iſt der unbewußte Zug der Mozartſchen Natur, nicht eine bewußte Tendenz — iſt ſchon in den jugendlichen Arbeiten unverkennbar, wenn auch das Ziel nicht immer erreicht iſt. Um ſo eher mag man denn da, wo ſich ähnliche Aeußerungen einer humoriſtiſchen Neckerei wie bei Haydn finden (z. B. 13. 17), einen beſtimmten Einfluß erkennen. Die letztere Symphonie (17), bei der es offenbar auf eine große Symphonie angelegt war, ſcheint überhaupt eine äußere Einwirkung zu verrathen. Nicht allein der Menuett, ſondern namentlich das lang ausgeführte Schlußrondo verräth einen beſtimmt Haydnſchen Charakter. Abweichend von Mozarts gewöhnlicher Weiſe iſt auch das Andante; ſtatt des freien Fluſſes, der ihn ſonſt überall kenntlich macht, nimmt man hier ein etwas gezwungenes, angenommenes Weſen wahr, als ſuche er etwas vorzuſtellen, das er eigentlich nicht iſt. Dies muß auch wohl ihm oder Anderen nachher aufgefallen ſein, denn es findet ſich am Schluß der Symphonie ein zweites Andante, das viel einfacher iſt, nachcomponirt.

Es erſcheint dem Entwickelungsgange Mozarts, wie wir ihn bisher beobachtet haben, ganz gemäß, daß ſeine Inſtrumentalcompoſitionen bis etwa zum Jahre 1772 weſentlich nur intereſſant ſind, inſofern ſie uns zeigen, wie naturgemäß und ſicher ſich Mozart auch hier allmählich in den Beſitz aller künſtleriſchen Mittel zu ſetzen verſtand. Von dieſer Zeit an fangen auch ſie an ein ſelbſtändiges künſtleriſches Intereſſe zu gewinnen. Auffallend iſt es daß wir aus den Jahren 1773 bis 1777 gar keine Symphonien von Mozart beſitzen. Allerdings

Digitized by Google

kann der Zufall es so gefügt haben, daß grade diese alle verloren gegangen sind; allein wahrscheinlich ist dies eben nicht, wenn man bedenkt, wie sorgfältig die Compositionen dieser Zeit aufbewahrt und wie vollständig sie im Ganzen erhalten sind. Auch läßt sich ein Grund dafür, daß Mozart während dieser Jahre die Symphonie vernachlässigt habe, darin finden daß er in anderen Gattungen der Instrumentalmusik sehr thätig war — die großen Serenaten und Concerte für Violine und Klavier fallen in diese Jahre; vielleicht mochte auch die immer zunehmende Unzufriedenheit mit seiner Stellung in Salzburg, möglicherweise auch das Mißfallen des Erzbischofs ihn veranlassen keine Symphonien mehr zu schreiben, die zunächst doch bestimmt waren bei Hofe aufgeführt zu werden [48]. Indessen muß dies freilich dahin gestellt bleiben: der Fund eines bisher unbekannt gebliebenen blauen Büchleins könnte dieser Combination eine erwünschte Widerlegung bringen.

Auch die bedeutenderen unter diesen späteren Symphonien sind knapp in den Formen und sparsam in den Mitteln, wie man es damals verlangte, wo wie wir sahen an einem Abend mehrere Symphonien aufgeführt wurden [49]. Der Fortschritt

48) Es ist nicht ohne Bedeutung daß Leop. Mozart, der nicht zufrieden war, daß Wolfgang auf seine Reise mehr Symphonien als Kirchenmusik mitgenommen hatte, diesem schreibt (24. Sept. 1778): „Was Dir keine Ehre macht ist besser, wenns nicht bekannt wird; deßwegen habe von Deinen Sinfonien nichts hergegeben, weil ich voraus wuste, daß Du mit reiferen Jahren, wo die Einsicht wächst, frohe seyn wirst daß sie niemand hat, wenn Du gleich damals, als Du sie schriebst, damit zufrieden warst; man wird immer heickler." Auch hieraus möchte man schließen daß er in den letzten Jahren vorher keine Symphonien mehr geschrieben hat, denn die in diesen Jahren componirten Serenaten stellte auch Leopold Mozart hoch.

49) Und doch schreibt Mozart seinem Vater von Paris aus (11. Sept. 1778) daß er seine Symphonien dort nicht aufführen könne, weil die mei-

Digitized by Google

zeigt ſich theils in der größeren Freiheit in der Behandlung der Motive wie der Inſtrumente — ſo ſind z. B. der erſte Satz der Symphonie 35, der letzte Satz der Symphonien 32. 33 durch die freie Stimmführung voll Bewegung und Leben —, theils darin, daß die einzelnen Elemente und Motive mehr Individualität und Charakter erhalten, daß die Zwiſchenglieder zur Selbſtändigkeit entwickelt werden und die bloß verbindenden Paſſagen der Geigen, die nur einem Harmoniewechſel dienenden Baßfiguren dagegen verſchwinden. Dabei treten außer einzelnen öfter wiederkehrenden Lieblingswendungen, die mehr der Zeit angehören, auch ſchon manche Eigenthümlichkeiten Mozarts hervor, welche ſpäter ſchärfer ausgeprägt erſcheinen, z. B. daß das zweite Thema mitunter ſchwächer iſt und gegen das erſte abfällt, während er dagegen in dem Motiv, welches er zum Schluß des Theils anzubringen pflegt, ſowohl durch die Art, wie er es einführt, als durch die glückliche Conception, meiſtens einen neuen Aufſchwung hervorzubringen und eine eigenthümliche heitere Helle zu verbreiten weiß. Als Muſter ſeiner Leiſtungen jener Zeit nach ſehr verſchiedenen Richtungen können die Symphonie in G moll (30) und in A–dur (34) dienen. Jene hat einen ernſten großen Charakter, der ſich gleich in dem erſten bedeutenden Thema ausſpricht, und durch die ganze Symphonie feſt gehalten wird, was namentlich im Menuett und Finale hervortritt, welche ganz gegen die Gewohnheit jener Zeit, den ernſten, faſt düſtern Charakter bewahren, der auch im Andante wohl gemildert, aber nicht in ſeinem Weſen verändert erſcheint. Dagegen iſt die zweite von Anfang bis zu Ende ein Spiel der heiterſten Laune und der anmuthigſten Grazie, voll Leben und Friſche und ſtets edel

---

ſten nicht nach dem Pariſer Geſchmack ſeien; „bei uns in Teutſchland iſt der lange Geſchmack, in der That aber iſt es beſſer kurz und gut.“

Digitized by Google

gehalten. Sie kann zum Beweiſe dienen, mit wie geringen Mitteln ein Kunſtwerk nicht allein angelegt, ſondern ſauber ausgeführt und fein ſchattirt werden kann. Und wenn man nur die beiden Menuetts dieſer Symphonien mit einander vergleicht, ſo wird man geſtehen daß ein Künſtler der innerhalb dieſer beſchränkten Form die lächelnde Würde des feinen Anſtands und den düſtern Unmuth eines erregten Gemüths mit gleicher Wahrheit und Sicherheit auszudrücken wußte, über die Mittel der Inſtrumentalmuſik mit der Herrſchaft des Geiſtes verfügte. Allerdings zeichnen ſich dieſe beiden Symphonien auch dadurch aus, daß ſie eine erhöhte Stimmung charakteriſtiſch und in conſequenter Stetigkeit ausdrücken; denn von einzelnen Sätzen gilt dies, allerdings in verſchiedenem Maaße, auch von anderen Symphonien. Im Allgemeinen aber iſt der individuell charakteriſtiſche Ausdruck einer ſcharf beſtimmten, namentlich leidenſchaftlichen Stimmung nicht die eigentliche Aufgabe der Symphonie der damaligen Zeit. Daß ſie zunächſt für die geſellige Unterhaltung beſtimmt war, alſo hauptſächlich einen heiteren Genuß verſchaffen und vielmehr angenehm anregen als ernſthaft beſchäftigen ſollte, verläugnet ſich nur ausnahmsweiſe; Lebhaftigkeit, Glanz, oder ruhige Beſchaulichkeit machen ihren weſentlichen Charakter aus. Der Ernſt, mit welchem der Künſtler ſeine Aufgaben erfaßt, richtet ſich daher vor Allem auf die Ausbildung der Form und Technik; die innerſten Gefühle, die geheimen Erlebniſſe ſeiner Seele in der Kunſt rückhaltslos auszudrücken wagte und vermochte das Individuum noch ſo wenig als es in der geiſtigen Richtung der Muſik jener Zeit überhaupt lag. Damit iſt natürlich nicht geſagt, daß ein Componiſt damals nicht menſchlich tief und leidenſchaftlich empfunden, und daß von ſeiner Empfindung nichts in ſeine Muſik übergegangen ſei, die ihm nicht etwa ein bloß äußerliches Spiel mit Formen und Formeln war.

Digitized by Google

Allein man unterſchied damals allerdings theoretiſch und praktiſch zwiſchen menſchlichem und künſtleriſchem Empfinden, der Anſtand war auch in der Kunſt mächtig, und in künſtleriſcher wie ſocialer Beziehung war das Subject ſehr bedingt zuläſſig. Im Jahr 1774 erſchien der Werther; an dem inneren Kämpfen und Ringen, welches ihn hervorgebracht hatte, war auch die Muſik nicht unbetheiligt geblieben, allein um die künſtleriſche Freiheit zu ähnlichen Leiſtungen zu gewinnen, mußte ſie noch länger arbeiten und ſtreben. Durch das allſeitige Durcharbeiten des Techniſchen und Formalen erwarb ſie ſich die Mittel dazu und es iſt ſchon wiederholt bemerkt, wie mit der zunehmenden Freiheit nach dieſer Richtung, auch durch die wachſende Intenſivität des Gehalts die Formen bedeutender und lebensvoller werden. So iſt es denn auch ein Zeichen der inneren Entwickelung des Künſtlers, wenn wir ſehen, wie der Jüngling, wenn auch noch erſt in vereinzelten Erſcheinungen, ſich ſelbſt und ſein Gemüthsleben muſikaliſch auszuſprechen beſtrebt iſt. Dabei darf man nicht vergeſſen, daß wir einen Jüngling vor uns haben, den das Leben noch nicht durch tief erregte Leidenſchaften und ſchwere Schickſale in die Schule genommen hat, und wir haben es als ein Zeichen von Geſundheit und Tüchtigkeit auch der künſtleriſchen Natur anzuſehen, daß er ſich nichts vorredete, ſich nichts einbildete, nichts vorſtellen wollte, ſondern ſtets ſich einfach ſo gab wie er war.

Die Symphonie — wenn das Wort als Bezeichnung für die bisher beſprochene Art der Inſtrumentalmuſik gefaßt wird — war übrigens damals nicht wie heute die größte und umfaſſendſte Form der Orcheſtermuſik. Man gebrachte deren noch andere, für welche man früher den Namen Caſſation[50],

50) Cassatio, Cassazione wurde in ähnlicher Weiſe wie Serenata

zuletzt wie es ſcheint vorherrſchend Serenate[51] angewendet findet; ſo wie dieſe von äußerlichen Zufälligkeiten entlehnt ſind, haben ſie wohl kaum je eine beſtimmt ausgeprägte Form

---

von Inſtrumentalmuſik gebraucht, welche Abends im Freien aufgeführt wurde; es war dann aber eine Zeitlang der geläufige Ausdruck für Inſtrumentalmuſik überhaupt, ſowohl Symphonien als Quartetten, und ein beſtimmter Unterſchied iſt kaum anzugeben. Mozart erwähnt in einem Briefe an ſeine Schweſter (Beil. V, 23) unterſchiedliche ſeiner Caſſationen, in einem anderen (München 2. Oct. 1777) „die zwei Caſſationen für die Gräfin", welche nicht mehr nachzuweiſen ſind, und ſchreibt noch ſpäter ſeinem Vater (Wien 4. Juli 1781): „Die 3 Caſſationen brauche ich gar nothwendig. Wenn ich nur unterdeſſen die ex F und B habe — die ex D können Sie mir mit Gelegenheit ſchicken." In einem früheren Briefe heißt es (München 6. Oct. 1777): „Zu guter Letzt ſpielte ich die letzte Caſſation aus dem B von mir; da ſchaucte alles groß darein, ich ſpielte als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre." Hier war alſo eine obligate Violine dabei, und ebenſo erwähnt der Vater (12. April 1778) eine Caſſation Wolfgangs für Saiteninſtrumente und 2 Hörner, welche der Geiger Kelb mit erſtaunlichem Beifall geſpielt habe. Höchſt wahrſcheinlich ſind alſo mit dieſen Caſſationen die drei Divertimenti in F- B- und D-dur (53. 55. 56) gemeint; da nun auch die beiden Sachen, welche ausdrücklich mit dem Titel der Caſſationen überliefert ſind, aus mehreren Sätzen beſtehen, ſo ſcheint es als wenn man damals die Caſſationen von der Symphonie im engeren Sinne unterſchied.

51) Serenata iſt urſprünglich eine Nachtmuſik im Freien, welche entweder vor den Fenſtern des oder der zu Feiernden, oder auf öffentlichen Plätzen aufgeführt wurden, nach einer in früherer Zeit ſehr allgemeinen Sitte. So componirte Sammartini, wie Carpani erzählt (le Haydine p. 58) ſeine erſten Symphonien für die Aufführungen im Freien, welche der Gouverneur Pallavicini veranſtaltete; si sonavano esse in piena aria sulla mezzaluna della citadella a divertimento dei cittadini che a diporto trovavansi nella sottoposta spianata le sere d' estate. Mozart ſchreibt ſeinem Vater, daß Martin, mit welchem er ſich vereinigte, die Erlaubniß erhalten habe zwölf Concerte im Augarten zu geben und vier große Nachtmuſiken auf den ſchönſten Plätzen in der Stadt (Wien 8. Mai 1782). Dann wurden derartige Compoſitionen auch bei Concerten im Saal aufgeführt.

Digitized by Google

bezeichnet und wechseln untereinander, je nachdem Zeit und Mode entscheiden. Was sie von der Symphonie im engern Sinn unterscheidet ist größerer Reichthum und Mannichfaltigkeit nach verschiedenen Richtungen hin. Oft sind mehrere Instrumente dabei beschäftigt und diese werden in verschiedener Weise, mit sichtlichem Bestreben nach Abwechslung gruppirt, besonders aber finden sich Soloinstrumente auf mannichfache Art dabei angewandt. Ferner ist die Zahl der einzelnen Sätze meistens bedeutend erweitert und steigert sich nicht selten bis auf acht. Faßt man die Anordnung und Gliederung derselben etwas näher ins Auge, so ergiebt sich hauptsächlich daß die in der Symphonie ausgebildeten Formen auch hier angewendet, aber in verschiedenen Modificationen vervielfältigt zusammengestellt sind.

Eigenthümlich ist diesen Compositionen daß sie gewöhnlich durch einen Marsch eingeleitet und mitunter auch beschlossen wurden (37). Ursprünglich mochte derselbe wirklich bestimmt sein das Auftreten und Abziehen des Orchesters bei einer festlichen Gelegenheit zu begleiten; später, wo die Saiteninstrumente dabei in gleicher Weise beschäftigt werden wie bei allen anderen Sätzen, ist dies wohl nicht anzunehmen: der Marsch war nun die Form der Einleitung geworden, welche auf den ursprünglichen Charakter nur noch mehr hinwies. Uebrigens finden wir ihn als eigentlichen Marsch behandelt, die Formen nicht ausgedehnt, oder zu einer eigenthümlichen Kunstform erweitert und ausgebauet, sehr häufig hat er nicht einmal ein Trio; der Ausdruck ist meistens lebhaft und heiter [52].

---

52) Die einzelnen Märsche, welche von Mozart erhalten sind, waren wohl meistens zur Einleitung von Serenaten bestimmt; man wechselte damit und wir finden sie deshalb auch für sich geschrieben. Daß der Marsch

Digitized by Google

Unter den übrigen Sätzen, welche in ähnlicher Weiſe wie in der Symphonie abwechſeln, nimmt der Menuett eine Hauptſtelle ein, indem er faſt regelmäßig zwiſchen jedes Andante und Allegro als vermittelndes Glied eingeſchoben wird und alſo zwei oder dreimal in einem Stück ſich findet [53]. Man ſucht nun nicht allein demſelben einen verſchiedenen Charakter zu geben, ſondern beſonders durch mannichfache Abwechslung in der Inſtrumentation einen eigenthümlichen Reiz hervorzubringen, namentlich im Trio, wobei es gar nicht ſelten iſt, daß einem Menuett mehrere Trios mit anderer Inſtrumentation beigegeben ſind. Nicht ſelten werden im Trio obligate Inſtrumente, Violine (40. 41. 42. 43), Flöte (42), Trompete (43), oder auch die Saiteninſtrumente allein (38. 43) angewendet.

Was die Gliederung der übrigen Sätze anlangt, ſo ſind ein großes zweitheiliges Allegro zu Anfang und ein Allegro oder Preſto zum Schluß, mitunter durch ein kurzes Adagio eingeleitet, wie bei der Symphonie die Eckpfeiler und dieſe Sätze wurden auch ähnlich wie in der Symphonie behandelt. Bei einfacherer Ausführung wird der zwiſchen ihnen ſtehende langſame Satz durch zwei Menuetts eingefaßt (36), dann finden ſich zwei langſame Sätze jeder mit zugehörigem Me-

---

44 zu einer Serenate gehörte, die nicht erhalten zu ſein ſcheint, iſt gewiß, daß ein anderer (44) für eine noch erhaltene Serenate (48) beſtimmt war, iſt der Inſtrumentation wegen nicht unwahrſcheinlich.

53) Daß man hier nur den einmal eingebürgerten Menuett anwandte und den in der Suite dargebotenen Reichthum charakteriſtiſcher Tänze ganz unbenutzt ließ iſt wohl ein Beweis, daß dieſe Form der Inſtrumentalmuſik damals wenigſtens in dieſen Gegenden gar keine praktiſche Geltung hatte. Zu bedauern iſt es gewiß, daß ſo viele Keime, die einer Entwickelung zu eigenthümlichen Formen der Inſtrumentalmuſik fähig waren, unausgebildet blieben.

Digitized by Google

nuett (37), welche durch verschiedene Instrumentation charakterisirt sind. Bei fortschreitender Erweiterung tritt zwischen die beiden langsamen Sätze noch ein Allegro ein, das aber seinem Charakter wie der Instrumentation nach von den beiden Hauptsätzen im schnellen Tempo, meistens durch leichtere Haltung und Färbung unterschieden wird. Bei dieser reicheren Gliederung werden nun auch die Instrumente mit mehr Abwechselung gruppirt. So sind z. B. (40) im ersten Andante und dem folgenden Allegro Oboe und Horn obligat, im zweiten Andante treten Flöten zu den Saiteninstrumenten hinzu.

In eigenthümlicher Weise ausgebildet erscheint die Form in den Serenaten, in welchen eine obligate Violine beschäftigt ist (40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47). Hier tritt nämlich nach dem ersten Allegro die Solovioline mit drei in wechselnder Reihe aufeinander folgenden Sätzen Andante, Menuett, Allegro (Rondo 43) ein, die gewissermaßen ein abgeschloßnes Ganze für sich bilden sodaß, wenn man sie herausnimmt, eine vollständige Symphonie bleibt[54]. Die Concertantsymphonie ist in den letzten beiden Serenaten vom Jahr 1774 und 1775 (42. 43) auch noch durch eine besondere Instrumentation hervorgehoben. In den übrigen Sätzen sind die allgemein üblichen Blasinstrumente Oboen, Hörner und Trompeten angewendet, während zur Begleitung der obligaten Geige Flöten,

54) Mozart berichtet seinem Vater (Wien 29. März 1783) daß eine Nummer in seinem Concert „die kleine Concertant-Symphonie aus der letzten Finalmusik" gewesen sei, also eben dieser in sich abgeschlossene Abschnitt. Der Ausdruck Finalmusik, der auch sonst mitunter vorkommt — in einem Briefe aus München (2. Oct. 1777) erwähnt er „die Finalmusik mit dem Rondo", was auf 43 passen würde — scheint darauf hinzuweisen daß diese längeren mit concertirenden Soloinstrumenten ausgestatteten Compositionen am Schluß der Concerte aufgeführt wurden, wie dies auch von den Cassationen berichtet wird.

Digitized by Google

Hörner und Fagotts gebraucht ſind und namentlich in der letzten (43) ſind dieſe — wie es auch in der Es-dur Litanei ſchon bemerkbar war — in der Weiſe der ſpäter durch Mozart vollkommen entwickelten Inſtrumentation zuſammengeſtellt und behandelt. Ueberhaupt zeigt ſich in dieſen beiden Serenaten (42. 43) ein auffallender Fortſchritt gegen die beiden früheren, die, abgeſehen von den breiteren Formen und der größeren Gewandtheit im Einzelnen, ſich von den übrigen Symphonien nicht weſentlich unterſcheiden. In dieſen beiden aber gewahrt man nicht allein große Sicherheit in der Behandlung des Orcheſters, ſowohl dem Klange nach als in der Polyphonie, wie ſie inſtrumentalen Compoſitionen angemeſſen iſt, ſondern es iſt eine Fülle von ſchönen Motiven ausgeſtreut und ihre Verarbeitung iſt fließend und frei. Auch begegnen ſich eine heitere Laune und Freude an der Ausführung aufs glücklichſte. Namentlich die letzte Serenate (43) iſt trotz der vielen Sätze, mit denen ſie ausgeſtattet iſt, jeder einzelne mit einer Liebe und Behaglichkeit ausgearbeitet, als ſei er der einzige, und auch in der Erfindung zeigt ſich ſoviel Innigkeit und wieder ſoviel joviale Laune, daß man wohl ſieht, er hat mit rechter Luſt ſeine beſten Kräfte aufgeboten. Sie war geſchrieben um die Verlobung der Tochter des allgemein geehrten und beliebten Bürgermeiſters Haffner zu feiern; gewiß war Mozart mit vollem Herzen dabei, und vergegenwärtigt man ſich die glänzende und heitere Stimmung eines ſolchen Feſtes, ſo fällt noch ein helleres Licht auf die Compoſition, die derſelben ihren ſchönſten Ausdruck zu geben beſtimmt war [55].

55) In der Serenate 42 iſt das zweite Andante durch obligate Flöte, Oboe und Fagott hervorgehoben; auch iſt im Trio des letzten Menuetts noch eine Soloflöte angebracht. Im Finale wechſelt ein kleines Andante von ſehnſüchtigem Ausdruck dreimal mit einem lebhaften heiteren Allegro

Digitized by Google

In anderer Weise ist eine kleine Serenate (47) von mäßigem Umfang und in knappen Formen aus dem Januar 1776 behandelt. Sie ist nur für Saiteninstrumente und Pauken geschrieben, und zwar treten zwei Sologeigen mit Bratsche und Baß, die als begleitende Stimmen behandelt sind, gewissermaßen als ein Chor einem zweiten gegenüber, welchen zwei Geigen, Bratsche und Violoncello, sämmtlich als Ripienstimmen behandelt und in mehrfacher Besetzung gedacht, mit den Pauken bilden. Die Abwechslung, in der die beiden Chöre theils einander gegenübergestellt sind, theils zusammen wirken; das Einfallen der Tuttistellen, mancherlei Klangeffecte z. B. durch das Pizzicato, selbst die Paukenschläge sind so geschickt und geistreich benutzt, daß das kleine Werk ein ganz eigenthümliches Colorit erhalten hat; auch ist darin ein richtiger Tact bewiesen daß die einzelnen Sätze kurz behandelt sind um nicht durch Ermüdung des Ohrs den fremdartigen Reiz des Stückes zu zerstören [56].

Dieses Lob kann man auch einem Notturno ertheilen, das für vier Orchester, jedes aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern bestehend so geschrieben ist, daß ein dreifaches Echo vorgestellt ist. Wenn das erste Orchester eine zusammenhängende Phrase gespielt hat, fällt das zweite Orchester in den letzten Tact mit derselben oder den letzten vier Tacten desselben ein, das dritte löst das zweite im letzten Tact mit den drei, das vierte ebenso das dritte mit den beiden letzten Tacten ab;

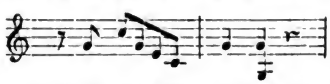
---

ab, und noch in der Coda drängt sich ein Ansatz des Andante ein. Das Ganze bekommt dadurch einen neckischen Charakter, daß man fast an Paragreno erinnert werden kann.

56) Es besteht aus einem Marsch, Menuett und Rondo, das von einem kurzen Adagio unterbrochen wird. Noch kürzer und knapper ist ein Ständchen (38) in vier Sätzen, das wohl, wie die erste Ueberschrift anzeigt, ursprünglich ein Contretanz war.

Digitized by Google

dann fährt das erste Orchester fort. In dieser Art ist das aus drei Sätzen — Andante, Allegro und Menuett — bestehende Stück mit ganz geringen Modificationen durchgeführt; nur das Trio des Menuetts wird von einem Orchester allein oder allen zugleich gespielt. Es versteht sich daß die Composition so eingerichtet ist, daß auch wenn man die Echos wegläßt, der Zusammenhang hergestellt ist. Das Verdienst einer solchen Spielerei besteht natürlich hauptsächlich darin daß man den Zwang nicht mehr als billig merkt; eine besondere Wirkung macht es mitunter, wenn bei der Wiederholung dieselbe Phrase rhythmisch verschoben wird, namentlich im Mennett, wo kurze Schläge hinter einander auf verschiedene Tacttheile fallen, und wahrhaft komisch ist es, wenn im ersten Theil desselben die Hörner allein eine Phrase abschließen



und als gönnten sie sich das Wort nicht hinter einander herjagen. Indessen ist, wie gesagt, auch hier anzuerkennen daß der Spaß nicht zu lange dauert.

26.

Von den bisher behandelten Instrumentalsätzen unterscheiden sich die, welche mit den Namen Divertimento bezeichnet werden nicht durch die Form, sondern dadurch daß die verschiedenen Stimmen nur einfach besetzt werden [1]. Das älteste derselben, in Mailand im Jahr 1771 componirt (50) [2],

1) Wir haben bereits gesehen, daß dieselben auch mit dem Namen von Cassationen angeführt werden; eins (50) führt zugleich den Namen Concerto, ist aber keineswegs concertirend im eigentlichen Sinn.

2) Wo Saiteninstrumente angewendet sind, ist die Baßstimme nur als

Digitized by Google

hat die Form der Symphonie — vier Sätze in der gewöhnlichen Reihenfolge, den letzten Satz als Rondo behandelt —, und ist auch in der Kürze und Knappheit, mit welcher die einzelnen Sätze ausgeführt sind, den Symphonien jener Zeit ganz verwandt. Die Saiteninstrumente sind durchaus nicht obligat behandelt und unterscheiden sich kaum von den gewöhnlichen Ripienstimmen einer Symphonie, die Blasinstrumente — zwei Clarinetten und zwei Hörner — treten allerdings mehr als gewöhnlich hervor. Zwar concertirend sind sie auch nicht, allein sie haben nicht den Charakter einer bloßen Verstärkung der Saiteninstrumente, sondern sie machen sich bald zusammen, bald getrennt diesen gegenüber mit eigenen Motiven und Gängen als selbständig geltend; im Andante tragen die Blasinstrumente allein mit den Bässen das Thema vor. In einer für eine spätere Aufführung vorgenommenen Bearbeitung sind die Blasinstrumente noch nachdrücklicher hervorgehoben. Da man im Salzburger Orchester keine Clarinetten besaß, hat Mozart sich nicht begnügt Oboen ihre Stimme zu geben, sondern an ihrer Stelle sind mit den Hörnern zwei Oboen, zwei englische Hörner und zwei Fagotts verbunden [3]. Dieser vollere Chor ist nun so benutzt, daß bald Oboen und englische Hörner die Partie der Clarinetten gemeinsam übernehmen, bald die englischen Hörner, oder auch

---

Basso bezeichnet, es findet sich keine Andeutung darüber, ob damit Contrabaß und Violoncell, wie im Orchester, oder eins von beiden allein gemeint sei.

3) Es ist indessen auch möglich, daß diese Instrumente nur zur Verstärkung hinzugesetzt sind, da sich in zwei Compositionen für Blasinstrumente (57. 58) dieselben fünf Instrumente zusammen verwendet finden. Dieses Zusammentreffen läßt schließen daß die neue Bearbeitung im Jahr 1773 Statt fand, da auch Papier und Handschrift mit dem aus diesem Jahr datirten Divertimento (58) übereinstimmen.

Digitized by Google

die Fagotts die Hörner unterſtützen, während die letzteren meiſtens den Baß verſtärken. Im Weſentlichen iſt nichts geändert, und die Saiteninſtrumente ſind von der Bearbeitung ganz unberührt geblieben; beachtenswerth iſt, dabei wie eine durch äußere Umſtände gebotene Veränderung zur Bereicherung und Verſchönerung geführt hat[4].

Sehr groß iſt die Abwechslung in dem nächſten Divertimento vom Juni 1772 (51), das wie die größten Serenaten aus ſieben Sätzen beſteht, in welchen die Combination der verſchiedenen Inſtrumente — es ſind außer vier Hörnern eine Flöte, eine Oboe und ein Fagott neben dem Saitenquartett beſchäftigt — mit ſichtlicher Liebe variirt iſt. So iſt das erſte Adagio für die Streichinſtrumente, das zweite für die Blasinſtrumente, die ſämmtlich concertirend ſind, allein geſchrieben; der erſte Menuett iſt für die Saiteninſtrumente allein, in den drei Trios wechſeln die Blasinſtrumente mit einander ab, das erſte blaſen die vier Hörner, das zweite Flöte, Oboe und Fagott, das dritte ſämmtliche Bläſer und in der Coda vereinigen ſich alle Inſtrumente. Eine andere Zuſammenſtellung iſt beim zweiten Menuett gemacht, der von allen Inſtrumenten geſpielt wird, unter denen die vier Hörner beſonders hervortreten; beim erſten Trio geſellt ſich die Flöte, beim zweiten die Oboe zu den Saiteninſtrumenten. In dem dritten Satz, einem Allegretto, iſt die Flöte obligat und die Hörner ſchweigen; im erſten und letzten Satz wirken alle Inſtrumente zuſammen. Man ſieht, eine wie reiche und vielfach ſchattirte

4) Schon bei dieſem kleinen Stück iſt es nicht ohne Intereſſe zu verfolgen, mit welcher Sicherheit die bei der neuen Inſtrumentation ſich ergebenden Vortheile benutzt ſind; ſpäter werden uns ähnliche Umarbeitungen von bedeutenderen Werken begegnen.

Digitized by Google

Abwechslung allein nach dieſer Seite hin dieſe Compoſition darbietet [5].

Weniger reich ausgeſtattet, aber in mancher Beziehung eigenthümlich iſt ein Divertimento in ſechs Sätzen für Oboe und zwei Hörner neben den Saiteninſtrumenten aus dem Juli 1776 (54) [6]. In der Behandlung der einzelnen Sätze findet ſich z. B. das Eigenthümliche daß der zweite Menuett kein Trio hat, ſondern ſtatt deſſen dreimal variirt wird, wobei die Oboe und die beiden Violinen abwechſelnd vortreten [7]. Hierbei zeigt ſich in einigen, obwohl ſehr mäßigen Paſſagen, etwas von concertirender Weiſe, übrigens ſind auch in dieſem Divertimento die Stimmen einfach und nicht eigentlich obligat behandelt. Die Oboe tritt zwar durchgehends in bedeutender Weiſe hervor, aber nicht durch Paſſagen, ſondern durch ausgehaltene Töne und geſangreiche Melodien. Bei der Behandlung der Saiteninſtrumente verräth ſich, wie das von dieſer Zeit nicht anders zu erwarten iſt, die Sicherheit in der Belebung des Ganzen durch freie Stimmführung, die, wenn es auch keine eigentlich ausgearbeitete Durchführung wird,

5) Vier Hörner, welche ſich hier ganz beſonders geltend machen, finden ſich bei Mozart ſchon früh angewendet und zwar meiſt ſo, daß je zwei einer anderen Tonart angehören, nicht allein in Symphonien (16. 17. 30 und zur Betulia liberata), ſondern auch in Opern bei der Begleitung (Ascanio 11. Finta giardiniera 13. 26. Rè pastore 12).

6) Während wir aus dieſen Jahren meiſtens ſaubere Reinſchriften Mozarts haben, iſt dies eine ſehr flüchtig auf ſchon anderweitig gebrauchtem Notenpapier von verſchiedenem Format hingeworfene Partitur, mit Abkürzungen, Anweiſungen für den Copiſten, und einzelnen Correcturen. Es ſcheint daß dieſe Compoſition für eine beſtimmte Veranlaſſung raſch geſchrieben und nachher liegen geblieben iſt.

7) Das Thema iſt dreiſtimmig angelegt, bei den Variationen ändert ſich allein die variirende Stimme, die anderen bleiben unverändert, nur die Füllſtimmen der Hörner ſind fortgelaſſen.

Digitized by Google

doch überall in kleinen Anſätzen auf thematiſche Behandlung hinweiſt. Sehr bemerkbar aber iſt in dieſer Compoſition ſchon eine Erſcheinung, die ſpäter genauer zu verfolgen ſein wird, daß die Melodien in den Inſtrumentalcompoſitionen Mozarts, je freier und ſelbſtändiger dieſelben ſich entwickeln, um ſo mehr einen national deutſchen Charakter tragen. Zur völligen Klarheit kommt dies, wenn die deutſche Oper der italiäniſchen beſtimmt entgegentritt, unverkennbar aber wird dieſe Richtung ſchon in der Inſtrumentalmuſik, ſeitdem auch in ihr eine ſelbſtändige Entfaltung beginnt. Und grade in dieſem kleinen Werke finden ſich Melodien, die einen ſo zu ſagen volksthümlich deutſchen Charakter haben und an die Weiſen deutſcher Lieder erinnern.

Die Verbindung der Hörner mit den Saiteninſtrumenten, wie ſie ſchon in dieſem Divertimento ſich geltend macht, tritt uns auch in ſpäteren als eine damals beliebte entgegen. Es liegt in der Natur dieſer Inſtrumente daß eine innige Verſchmelzung beider Elemente kaum zu erreichen iſt. Je freier und gründlicher die thematiſche Durcharbeitung in den Saiteninſtrumenten geführt wird, um ſo weniger werden ſich die Hörner dabei recht eigentlich betheiligen, wenn auch in einzelnen Fällen bei der Erfindung und Bearbeitung der Motive, bei harmoniſchen Wendungen die eigenthümliche Beſchaffenheit dieſer Inſtrumente benutzt und zu ſehr ſchönen Wirkungen verwandt werden kann. Die eigentlichen charakteriſtiſchen Horngänge können nur ſelten, meiſtens im Menuett oder einem luſtigen Finale zur Geltung kommen; deſto mehr Gebrauch läßt ſich von den ſchönen gehaltenen Tönen machen. Ueberhaupt kommt es darauf an die Hörner ganz ſelbſtändig in das ſelbſtändige Weſen der Saiteninſtrumente eingreifen zu laſſen, nicht nothdürftig die zufällig paſſenden Horntöne anzubringen, wie ſie allenfalls zur Verſtärkung bei einem

Digitized by Google

Tutti zu gebrauchen sind, sondern die Hörner, wo sie eintreten, zu ihrer vollen natürlichen Wirkung kommen zu lassen, wodurch dann allerdings ein schönes, tiefes Colorit zu erreichen ist. Concertirend und in diesem Sinn obligat sind sie in diesen Stücken nicht gebraucht, ihre Wirkung beruht auf dem geschickt benutzten Contrast der Klangfarbe.

In einem Divertimento, das etwa 1773 oder 1774 geschrieben sein mag (52) sind zwei Hörner mit Violine, Bratsche und Baß verbunden [8]. Es ist kurz und knapp in den Formen, aber mit Gewandtheit geschrieben. Im Adagio treten die Violine und Bratsche concertirend auf zu einem ganz einfachen Grundbaß, die Hörner schweigen [9]; man muß sich dabei erinnern daß damals auch bei Symphonien regelmäßig auf dem Klavier begleitet wurde.

Nicht allein weit bedeutender, sondern vollkommen fertige und reiche Kunstwerke echt Mozartschen Gepräges sind die beiden Divertimenti für Quartett mit zwei Hörnern aus den Jahren 1776 und 1777 (53. 55). Beide haben sechs Sätze, die alle voll und reich ausgeführt sind; Fülle und Anmuth in der Erfindung, der thematischen Durchführung und harmonischen Behandlung sind hier in reichster Entwickelung vorhanden. Es genügt z. B. auf den Mittelsatz des ersten Allegro in 53 einen Blick zu werfen um die echte Mozartsche Kunst zu gewahren,

---

8) Das Fagott, das mit angegeben ist, dient nur zur Verstärkung der Baßstimme. — Uebrigens ist auch diese Partitur rasch und flüchtig geschrieben.

9) In der Regel sind bei dem ausgeführten Adagio die Hörner nicht angewendet. Dies rührte wohl zum Theil von der allgemeinen Gewohnheit her diese Sätze schwächer zu instrumentiren, theils fürchtete man wohl bei der größeren Intensivität der Motive, bei der vielfach freieren Bewegung in Harmonie und Figuren die Einheit des Ganzen durch die hier mehr vereinzelt eingreifenden Hörner zu stören.

Digitized by Google

und ſo tritt ſie überall im Ganzen und Einzelnen unverkennbar hervor. Die Saiteninſtrumente ſind im Stil des eigentlichen Quartetts gehalten, alſo mit ſelbſtändiger Bewegung und Betheiligung der einzelnen Stimmen, jedoch ſo daß die erſte Violine merklich das Uebergewicht hat, und je entſchiedener dieſelbe als Soloſtimme behandelt wird, um ſo mehr nehmen die übrigen den Charakter der Begleitung an. Dies Verhältniß iſt in den verſchiedenen Sätzen ein verſchiedenes. Im erſten Divertimento (53) tritt die erſte Violine zwar in allen Sätzen entſchieden als die melodieführende hervor, allein während übrigens der Charakter nur in einzelnen Paſſagen ſolomäßig wird, tritt im Adagio eine vollkommen concertirende, bravurmäßige Behandlung der Violine ein. In dem letzten, in jeder Hinſicht groß angelegten und ausgeführten Divertimento (55) iſt dagegen durchweg die erſte Violine als Soloinſtrument mit allen Anforderungen an Bravur behandelt, obgleich dadurch keineswegs die übrigen Inſtrumente ſo zurückgedrängt werden, daß ſie nicht auch, wenn gleich in beſcheidener Weiſe, doch durchaus ſelbſtändig mitwirkten. Man gewahrt vielmehr in der feinen und ſauberen Behandlung des Details, oft in kleinen Zügen, nicht allein die Sicherheit und Gewandtheit eines geübten Technikers, ſondern den ſchaffenden Geiſt eines Künſtlers, der auch in den Nebendingen ſich productiv erweiſt. Die Violine tritt gleich im erſten Satz, obwohl hier die thematiſche Behandlung vorwiegt, mit Solopaſſagen hervor und die Durchführung im zweiten Theil wird hauptſächlich durch Bearbeitung der Paſſagen bewerkſtelligt. Die zweite Stelle — wo in jenem Divertimento ein einfaches, höchſt anmuthiges Andante grazioso, eine Art Lied ohne Worte ſteht — nimmt hier ein Thema mit Variationen ein, an denen ſich zwar alle Inſtrumente gebührend betheiligen, aber die Geige durch virtuoſenhafte Bravur, die ihr allein zugemuthet wird,

Digitized by Google

den Vorrang in Anſpruch nimmt. In den beiden Menuett tritt dieſer Charakter am wenigſten hervor, ſehr entſchieden iſt er dagegen in dem breit angelegten Adagio ausgeſprochen, wo die übrigen Inſtrumente auch dadurch zurücktreten, daß die zweite Violine und Bratſche gedämpft, der Baß pizzicato ſpielt [10]. Dem entſprechend herrſcht die erſte Geige nicht allein dadurch daß ſie die Melodie führt, ſondern dieſe iſt auch mit Figuren und Paſſagen reich geſchmückt, deren Ausführung einen Virtuoſen verlangt. Der Schlußſatz wird durch ein Andante eingeleitet, in welchem der erſten Violine ein Recitativ gegeben iſt, — ganz in der Weiſe, wie dieſe Form ſpäter ſo häufig benutzt iſt, — nicht zu lang ausgedehnt und ſo ausgeführt daß der ganze Umfang des Inſtruments charakteriſtiſch heraustritt. Auf dieſe Einleitung folgt ein langes Molto Allegro im $^3/_8$ Takt, das in unaufhaltſamer Bewegung den Geiger fortwährend in der verſchiedenartigſten Weiſe beſchäftigt und ihm Gelegenheit bietet ſeine volle Tüchtigkeit in jeder Art der techniſchen Durchbildung zu bewähren, zugleich aber ein wohl angelegtes und durchgeführtes Muſikſtück bildet, in welchem auch den übrigen Stimmen ihr volles Recht widerfährt. Zuletzt tritt das Recitativ noch einmal wieder ein, worauf ein kurzer brillanter Schluß folgt. Die Stimmung, welche ſich in dieſem Satz ausdrückt, iſt nicht die gewöhnliche

10) Der Gebrauch der gedämpften Saiteninſtrumente, namentlich in langſamen Sätzen, ſowohl bei der Begleitung als in der Symphonie und im Quartett war damals ſehr häufig. Man ſcheint das Gefühl des Geheimnißvollen, Schaurigen, zu deſſen Charakteriſtik ſie jetzt überwiegend gebraucht werden, derzeit dabei nicht gehabt zu haben; in der Regel ſieht man nur die Abſicht durch die gemäßigte Klangfarbe eine Abwechslung hervorzubringen. Da man die Bäſſe nicht dämpfte und alſo ihren Ton mit den übrigen nicht in Einklang bringen konnte, war es üblich ſie dazu pizzicato ſpielen zu laſſen, wodurch man dann einen durchaus contraſtirenden Klang erhielt.

Digitized by Google

einer luſtigen Heiterkeit, wie ſie in den Finalen Mozarts vorherrſcht, ſondern es iſt etwas von treibender Haſt darin, von wechſelnder Laune, es fallen ſtärkere Accente als ſonſt gewöhnlich, was alles auf eine gewiſſe Spannung deutet, die auch in der recitativiſchen Einleitung ſich ausſpricht. Allerdings darf man dieſe Andeutungen nicht nach den Vorausſetzungen des weltſchmerzlichen Fiebers der neueſten Muſik auslegen; ſie gelten vielmehr nur wenn man ſich in die Auffaſſung jener Zeit verſetzt.

Am paſſendſten findet hier auch das dritte Divertimento in D-dur (56) ſeine Erwähnung, obgleich es nicht nach beſtimmten äußeren Zeugniſſen dieſen Jahren zugeſprochen werden kann. Es iſt möglich daß es erſt im Jahr 1779 oder 1780 componirt worden iſt, allein die Uebereinſtimmung in der Wahl und Behandlung der Inſtrumente, in der Zahl und Anordnung der Sätze und in der Darſtellungsweiſe mit den beiden eben erwähnten iſt ſo groß, daß man es kaum davon trennen kann. Der größeren Anlage und breiteren Ausführung nach ſteht es dem letzten in B-dur am nächſten; vielleicht iſt die erſte Violine hier etwas weniger virtuoſenhaft behandelt — jedenfalls iſt der Unterſchied nicht weſentlich —, die Stimmung aber iſt eher etwas ruhiger und wiewohl heiter und freundlich doch gehalten. Die Beherrſchung der Form in der Anlage und Gruppirung, in der Stimmführung iſt hier ebenſo vollkommen, die Sicherheit in der harmoniſchen und contrapunktiſchen Bearbeitung der Motive, die Freiheit und Leichtigkeit mit der dieſelbe nicht als ſei es eigentlich darauf angelegt, ſondern als ergebe ſie ſich von ſelbſt aus dem einmal ausgeſprochenen Gedanken am rechten Fleck und mit dem rechten Maß ſich geltend macht iſt hier wie dort gleich ausgebildet. Wenn der erſte Satz hier vielleicht größer angelegt, die Motive breiter ſind, ſo iſt dort das Adagio tiefer und

Digitized by Google

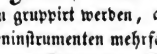
weiter ausgeführt, auch der letzte Satz ist in dem Divertimento in Es-dur eigenthümlicher. Die übrigen Sätze dürften einander nicht viel nehmen. Wenn man genauer in die Structur der einzelnen Sätze eingehen will, wird man große Verwandtschaft zwischen diesen Stücken finden, die ebenfalls dafür spricht daß beide der Zeit nach nicht weit auseinander liegen [11].

Dies Divertimento war es, was Mozart in München spielte, „als wenn er der größte Geiger von Europa wäre", daß „Alles groß darein schauete". Wir sehen also, daß das Hervortreten des Virtuosenmäßigen in der Behandlung der Geige, welches sowohl in diesen Stücken als in den Serenaten schon seit dem Jahr 1773 sich mehr und mehr geltend macht, Hand in Hand mit der Ausbildung Mozarts als Violinvirtuosen geht, die wir noch näher zu betrachten haben werden [12].

Wenn in der damals üblichen Zusammensetzung des Oche-

---

11) Auch die Behandlung der Hörner ist dieselbe; sie treten nicht sehr hervor, aber an einzelnen Stellen sind ihnen überraschende Wendungen abgewonnen, und überflüssig sind sie nirgend. Bemerkenswerth ist auch, daß durch die Anwendung des pizzicato öfter ein pikanter Effect hervorgebracht ist, als Mozart es später zu thun pflegte, z. B. in der sechsten Variation, im ersten Menuett.

12) Ein Scherz ist das Pastorale (58), in welchem dem Quartett ein Corno pastoricio beigegeben ist. Um dies Instrument, das nur vier Töne hat  die in der bekannten schalmeienartigen Weise verschieden gruppirt werden, anzubringen sind entsprechende Motive auch den Saiteninstrumenten mehrfach gegeben, und der Spaß besteht hauptsächlich in dem Wetteifer der Nachahmung in Anrufen und Antworten mit solchen Figuren unter den verschiedenen Instrumenten. Im Andante, wo das Kuhhorn schweigt, suchen die Saiteninstrumente abwechselnd durch ähnliche Wendungen den pastoralen Charakter darzustellen; im letzten Satz treibt das Kuhhorn mit seinen Signalen wieder sein Wesen. Das Ganze hat wiederum die für einen Scherz angemessene Kürze.

ſters die Blasinſtrumente nur ſchwach vertreten waren, ſo darf man daraus nicht ſchließen, daß dieſe überhaupt vernachläſſigt wurden. Die ſogenannte Harmoniemuſik, welche allein aus Blasinſtrumenten in verſchiedener und oft ſchon reicher Zuſammenſetzung gebildet wurde, war damals ſehr beliebt. Theils wurde ſie viel für Nachtmuſiken jeder Art verwendet, theils pflegten vornehme Herren, welche ihre eigene Kapelle hielten, ſechs- oder achtſtimmige Harmoniemuſik bei der Tafel, Mittags und Abends zu verwenden[13], was denn namentlich in großen Wirthshäuſern Nachahmung fand[14]. So war es auch in Salzburg Sitte, und Mozart fehlte es daher nicht an Gelegenheit ſich auch nach dieſer Seite hin auszubilden.

In der Form ſind dieſe Compoſitionen, für welche der Name Divertimento oder auch Partita (Partie) vorzugsweiſe im Gebrauch blieb, den bisher beſprochnen ähnlich. Zum Theil beſtehen ſie aus mehreren Sätzen, die in derſelben Weiſe gruppirt zu werden pflegen, wie wir es bereits kennen, zum Theil haben ſie auch nur drei oder vier Sätze, die aber

13) So wird die Tafelmuſik des Churfürſten von Köln, aus 8 Blasinſtrumenten beſtehend, ganz beſonders gelobt von Junker (muſik. Corresp. 1791 S. 373).

14) Mozart ſchreibt ſeinem Vater von München (3. Oct. 1777): „Beyläufig um halb 10 Uhr kam eine kleine Musique von 5 Perſonen, 2 Clarinetten, Corni und 1 Fagotto. Hr. Albert [der Wirth], deſſen Namenstag morgen iſt, ließ mir und ihm zu Ehren dieſe Musique machen. Sie ſpielten gar nicht übel zuſammen; es waren die nämlichen die bei Albert im Saal aufwarten. Man kennt aber ganz gut daß ſie von Fiala abgerichtet ſind; ſie blieſen Stücke von ihm und ich muß ſagen daß ſie recht gut ſind, er hat ſehr gute Gedanken.“ Joſeph Fiala war ein vortrefflicher Oboiſt, der um das Jahr 1776 in die Kapelle zu Salzburg eingetreten war.

Digitized by Google

nicht so fest bestimmt, wie die der Symphonie waren, sondern mehr Freiheit und Abwechslung gestatteten[15].

Die beiden ersten Stücke der Art vom Jahr 1773 (59. 60) sind nicht ohne Interesse durch die vollständigere Besetzung: sie sind beide zehnstimmig für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 englische Hörner, 2 Waldhörner und 2 Fagotts[16]. Allein die Anlage und Ausführung entspricht den reicheren Mitteln nicht; hier ist noch Alles klein, weder an Umfang noch innerer Bedeutung erheblich, und auch mit den Instrumenten ist nicht frei und kräftig geschaltet.

Für eine ganz besondere Veranlassung muß eine Anzahl kleiner Sätze für 2 Flöten, 5 Trompeten (in C und D) und 4 Pauken (in C. G. D. A) geschrieben sein (61. 62), die etwa aus dem Jahr 1773 oder 1774 herrühren. Wahrscheinlich hat bei einer festlichen Gelegenheit den reich besetzten Trompetenchören Gelegenheit gegeben werden sollen, sich nicht bloß in Fanfaren hören zu lassen. Ob es auf einem Herkommen oder dem genauen Studium eines besondern Effects beruht, daß Flöten mit den Trompeten vereinigt sind, kann ich nicht angeben. Den Flöten ist es übergeben die Melodie zu führen und zusammenhängende musikalische Sätze herzustellen, die übrigens alle kurz und weder dem Gehalt noch der Ausführung nach bedeutend zu nennen

---

15) So schließt z. B. 60 mit einem Contredanse en Rondeau; 64 hat als ersten Satz ein Andante, dann folgt ein Menuett, darauf eine Polonaise; 65 beginnt mit einem Andante mit Variationen.

16) Da Clarinetten angewandt sind, muß, weil das eine Divertimento (59) nach ausdrücklicher Angabe in Salzburg componirt ist, wo diese Instrumente im Orchester fehlten, eine ganz besondere Veranlassung dagewesen sein, die wohl auch die bereits (S. 576) erwähnte Umarbeitung einer anderen Composition (50) herbeiführte.

Digitized by Google

sind. Die Trompeten betheiligen sich nur selten an der Melodie, meistens treten sie getheilt oder vereinigt als begleitende Stimmen auf; die Absicht war offenbar darauf gerichtet, die materielle Klangwirkung der Trompetenchöre möglichst zu erhalten und doch eine bestimmt gegliederte musikalische Form zu erreichen. Man kann daraus den Verfall der Trompeterkunst erkennen; in früheren Zeiten, als die Zunft der gelernten Trompeter noch blühete, hätten tüchtige Meister im Clarinblasen dieser Unterstützung der Flöten nicht bedurft.

Von größerem Interesse ist es, in den sechs Divertimenti für 2 Oboen, 2 Fagotts und 2 Hörner (63—68), welche in den Jahren 1775 bis 1777 geschrieben sind, zu beobachten, wie mit den geringen Mitteln innerhalb enger Gränzen ein Meister verfährt. Die Bestimmung dieser kleinen Stücke zur Tafelmusik oder zu ähnlichen Zwecken litt weder eine große Anlage und breite Ausführung, noch den Ausdruck tiefer und bedeutender Empfindungen: es sollte angenehm, heiter und rasch vorbei sein. Diesen äußeren Anforderungen genügen nun die Compositionen nicht allein, sie sind voll Anmuth und Grazie, fein und zart in der Erfindung. Die Ausführung aber zeigt eine sichere Meisterhand. Ohne irgend zu viel zu thun ist überall eine saubere und zierliche Detailbehandlung, überall kleine leicht hingeworfene Nebenzüge, welche das Ganze interessant und lebendig machen, hier eine Imitation, dort eine eigenthümliche Figur oder Wendung in den Mittelstimmen, und mit außerordentlicher Sicherheit sind den Instrumenten glückliche Effecte abgewonnen und durch die verschiedene Combination derselben und den Wechsel der Klangfarben trotz der beschränkten Mittel die festen Umrisse der wohlgegliederten Structur in klare Beleuchtung gesetzt, wie der Maler in einem Monochrom durch geschickte

Digitized by Google

Schattirung derſelben Farbe ſeinen Geſtalten plaſtiſche Rundung zu geben weiß[17].

27.

In eigenthümlicher Weiſe wurden dieſe Inſtrumentalcompoſitionen in der Beſchränkung auf Saiteninſtrumente entwickelt; meiſtens im Quartett von zwei Violinen, Bratſche und Baß, — deſſen Platz hier das Violoncell einnahm und dadurch in beſonderer Weiſe ausgebildet wurde, — ſeltener im Quintett, wo entweder die Bratſche oder das Violoncello verdoppelt, oder im Trio, wo die Violine nur einfach beſetzt wurde. Der Form nach waren urſprünglich die Compoſitionen für Saiteninſtrumente allein von den zuletzt beſprochenen nicht verſchieden, wie man ſowohl daraus ſieht, daß ſie früher ebenfalls Divertimento oder Caſſation genannt werden, als auch daraus daß in der Zahl und Anordnung der Sätze hier anfangs eine ähnliche Freiheit Statt findet wie dort. Die beſtimmte Regel, daß das Quartett — wie nun die ganze Gattung a potiori genannt wird — ebenſowohl als die Symphonie und die Sonate aus den oben näher in Erwägung gezogenen vier Sätzen beſteht, hat Joſ. Haydn gegeben. Und dies iſt nicht ſein einziges Verdienſt: durch ſeine unerſchöpflich friſche Erfindung und eine außer-

17) Mozart hat derartige Compoſitionen, deren man viel bedurfte, nicht wenige gemacht — ſowie auch Beethoven in den erſten Jahren ſeines Wiener Aufenthalts deren manche geſchrieben hat — und von den gedruckten Sachen der Art mag noch manches in dieſe Zeit gehören. Allein da bei der Sorgloſigkeit im Publiciren, die mit der Dringlichkeit der Nachfrage für das tägliche Bedürfniß nur zunahm, nicht allein die Entſtehungszeit nicht zu beſtimmen iſt, ſondern willkührlich Arrangirtes und auch wohl Unverbürgtes mit aufgenommen wurde, ſo habe ich mich auf das Sichere beſchränkt, da es genügt um eine richtige Vorſtellung zu gewinnen.

Digitized by Google

ordentliche Freiheit in der Formbildung, welche durch gründliches Wiſſen und feinen Sinn für Detailarbeit geläutert und gefördert wurde, hat er den treibenden Keim, welcher in dieſer Gattung der Kammermuſik lag, gepflegt und entwickelt, daß eine der ſchönſten Blüthen deutſcher Kunſt daraus erwachſen iſt. In welcher Weiſe Mozart neben ihm und nach ſeinem freudig anerkannten Vorbild ſelbſtändig dies Gebiet erweiterte, werden wir ſpäter ſehen; hier haben wir uns zunächſt zu überzeugen, daß er ſchon in ſeiner Jugend mit Erfolg auch in dieſer Richtung thätig war. Daß Haydns Einfluß dabei wirkſam war, kann auch ohne daß darüber etwas überliefert iſt, nicht bezweifelt werden. Uebrigens ſcheint in Salzburg für ihn wenig Veranlaſſung geweſen zu ſein ſich in dieſem Stil auszubilden; bei Hofe war die Quartettmuſik wahrſcheinlich nicht beliebt und auch ſonſt mag ſie in den dortigen Kreiſen nicht geübt worden ſein, die Verſuche Mozarts in derſelben ſind nicht zahlreich, fallen in frühere Jahre und ſind zum Theil auch nicht in Salzburg geſchrieben.

Auf der erſten Reiſe in Italien componirte Mozart in Lodi am 15. März 1770 Abends 7 Uhr ſein erſtes Quartett (69), ein Umſtand, den er auch ſpäter noch im Gedächtniß behalten hat. Bei dieſem blieb es vorläufig; es ſcheint ſogar als ſei es nicht fertig geworden, wenigſtens iſt das Rondo, womit es beſchloſſen wird, von ſpäterer Hand auf anderem Papier geſchrieben, erſt nachher hinzugefügt, — vielleicht beſtand es auch urſprünglich nur aus drei Sätzen, Adagio, Allegro und Menuett[1]. Eine klare Einſicht in die weſentlichſten Erforderniſſe des Quartettſtils, Freiheit und

1) Das Trio iſt durchgeſtrichen und vom Vater nochmal geſchrieben; die Veränderung beſchränkt ſich weſentlich darauf, daß die erſte Violine durchgängig eine Octave tiefer geſetzt iſt.

Digitized by Google

Selbſtändigkeit aller Stimmen, Concentrirung des Gehaltes in ſcharf ausgeprägten Formen und daher das Vorwiegen thematiſcher, auch ſtreng contrapunktiſcher Bearbeitung leuchtet aus dieſem erſten Verſuch unverkennbar hervor, der deshalb, wenn er auch keineswegs bedeutend und eigenthümlich iſt, doch ein abgerundetes Ganze bildet. Beſonders iſt mit Sorgfalt darauf geſehen, die zweite Geige neben der erſten, welche nicht bravurmäßig ſich auszeichnet, ſelbſtändig zu führen, und auch die Bratſche nimmt daran Antheil; am wenigſten iſt es gelungen dem Baß eine freie Bewegung zu geben. Die Verſuche im eigentlich contrapunktiſchen Arbeiten z. B. das zweite Thema im erſten Theil des Allegro, wo alle vier Inſtrumente nacheinander eintreten, die Durchführung zu Anfang des zweiten Theils ſind, wie begreiflich, ſchülerhaft, aber ſie zeigen, daß er ſah, worauf es ankam. Der letzte Satz zeigt gleich vom erſten Anfang an eine ſichere Hand.

Dies gilt auch von den ſechs Quartetts, welche wahrſcheinlich zunächſt und wohl in einer Folge geſchrieben ſind (78—79)[2]. Sie beſtehen ſämmtlich aus drei Sätzen, zwei ſchließen mit dem Menuett (74. 76), während das Preſto $^3/_8$ mit dem das eine (74) beginnt, ziemlich den Zuſchnitt eines Schlußſatzes hat[3], in einem anderen fängt das An-

---

2) Auf dem Autograph befindet ſich keine Angabe der Zeit. Da Mozart auf der Reiſe nach Mailand Ende October 1772 in Botzen ein Quartetto componirte (S. 230), wird es eins von dieſen ſein, welche der Handſchrift und dem Stil nach durchaus in dieſe Zeit paſſen. Die drei Divertimenti (70—72), welche nicht gemeint ſind, da ſie nach ausdrücklicher Angabe in Salzburg 1772 componirt wurden, gehen jenen ſechs Quartetts demnach voran. Die Divertimenti ſtehen mir jetzt nicht zu Gebot um eine genauere Vergleichung anzuſtellen.

3) Das zwiſchen beiden ſtehende Adagio war in ſeiner urſprünglichen Faſſung ungewöhnlich ernſt, eine einfache Melodie mit durchgehender Be-

Digitized by Google

dante an, auf welches das Allegro folgt (77). Auch ſind ſie alle an Umfang nicht groß und die einzelnen Sätze nicht eigentlich durchgearbeitet, aber die größere Gewandtheit tritt überall zu Tage. Die einzelnen Motive ſind beſſer für die Bearbeitung erfunden, die Geſchicklichkeit kleinere, namentlich rhythmiſch prägnante Glieder, feſtzuhalten und durch ihre conſequente Verwendung Einheit und Leben in die Darſtellung zu bringen, iſt merklich ausgebildet, namentlich legt das erſte Allegro des vierten Quartetts (76) davon einen Beweis ab, welches einen friſch belebten Charakter durch das durchgeführte Triolenmotiv erhält, dem mit richtigem Tact ein durchaus contraſtirendes Thema entgegengeſtellt iſt. Auch die Eintritte, Nachahmungen u. ähnl. ſind freier und mehr zur Sache gehörig; zweiſtimmige Imitationen ſind mitunter ſehr hübſch angebracht und zierlich und fließend ausgeführt. Offenbar ſind auch im Verlauf der Arbeit die Kräfte gewachſen, und die ſpäteren Quartetts nicht allein geſchickter ſondern auch eigenthümlicher. Beſonders der zweite Satz des fünften Quartetts (77), ein Allegro $^3/_4$ in G-moll, das auf ein Andante von mäßiger Bewegung in B-dur folgt, hat durch Rhythmus und Modulation im Ausdruck einen Anflug von trotzigem Humor, der wohl an den Charakter eines ſpäteren Scherzo erinnern kann.

Auf einer ungleich höheren Stufe ſtehen die ſechs Quartetts, welche ein Jahr ſpäter, während des Aufenthalts in Wien im Auguſt und September 1773 — vielleicht auf Be-

gleitung in reicher Harmonie. Dies iſt ausgeſtrichen und ein anderes an die Stelle geſetzt, das länger und ausgeführter, mit freierer Bewegung der Stimmen, und von weniger ſchwerem Ausdruck iſt. Es iſt nicht ohne Intereſſe zu ſehen, wie in dieſer neuen Compoſition die Reminiscenzen der früheren, namentlich in harmoniſchen Wendungen einen gewiſſen Einfluß ausüben.

Digitized by Google

ſtellung — geſchrieben worden ſind (80—85). Es war, wie die Ueberſchrift des erſten zeigt, gleich von Anfang an auf eine Folge von ſechs Quartetts abgeſehen, die raſch hintereinander componirt wurden und durch mannigfache Abwechslung in Ton und Behandlung verſchiedene Richtungen im Quartettſtil repräſentiren ſollten. Es läßt ſich begreifen daß der ehrgeizige Jüngling grade in Wien, wo die Haydnſche Kammermuſik zu Hauſe war und herrſchte, ſich zuſammennahm, um durch tüchtige Leiſtungen den Anforderungen zu genügen, welche man dort zu machen gewohnt war. In den meiſten derſelben ſind die damals ſchon geltenden vier Sätze aufgenommen und mit dieſer Erweiterung des Umfangs verbindet ſich tüchtige Ausführung der einzelnen Sätze und größere Intenſität der Erfindung. Alles iſt männlicher, tüchtiger und reifer als in den früheren Arbeiten dieſer Gattung, allein die eigenthümliche Schönheit der Form, jene weiche Anmuth und zarte Friſche, welche Mozarts Individualität in ihrer vollkommenen Entwickelung charakteriſiren, kommen nur noch erſt in einzelnen Momenten zum Vorſchein. Vorherrſchend iſt hier die Richtung auf das Tüchtige, durch ſtrenge Arbeit in feſt beſtimmten Formen das ſpröde Material zu bezwingen und dem Geiſte dienſtbar zu machen. Wir können hier zum Theil die Studien und Vorarbeiten gewahren, welche voran gehen mußten, damit die herrlichen Werke, welche im nächſten Jahr componirt wurden, wie die Meſſe in F-dur, die Litanei in D-dur, in denen wir daſſelbe Streben nach ernſter und gründlicher Arbeit mit vollendeter Schönheit vereinigt fanden, entſtehen konnten. In dieſen Quartetts tritt das Beſtreben in ſtreng contrapunktiſcher Arbeit den muſikaliſchen Stoff zu zergliedern und nach allen Seiten zu wenden ſehr beſtimmt in den Vordergrund. Das erſte und letzte werden durch eine vollſtändig ausgeführte

Digitized by Google

Fuge beſchloſſen, in welchen die Engführungen und Umkehrungen, wie ſie zu einer tüchtigen Fuge gehören, nicht fehlen; die letztere iſt übrigens ihrem ganzen Charakter nach nicht ſo friſch belebt wie die frühere, an künſtlicher Arbeit reicher[4]. Allein hierauf beſchränkt ſich das contrapunktiſche Studium nicht. Das Adagio beginnt mit einem vierſtimmigen Canon, und obwohl es in dieſer Strenge nicht ganz durchgeführt iſt, ſo hält es ſich doch in gleichem Charakter und iſt auch dem Gehalt und der Stimmung nach eins der beſten Stücke dieſer Quartetts. Beſonders in der Durchführung der erſten Sätze iſt hier ſtets der imitatoriſche Charakter feſtgehalten, im letzten Quartett iſt der ganze erſte Satz in Dmoll von ernſter Haltung weſentlich auf die Durchführung eines recht charakteriſtiſchen Motivs gebaut. Es verſteht ſich bei dieſer Richtung von ſelbſt, daß auf die freie und leichte Bewegung der Stimmen, auf die geſchickte Anwendung einzelner Figuren, auf Abwechslung unter den Inſtrumenten und ähnliche Mittel zur Belebung ſorgfältig geachtet iſt. Namentlich bei den Menuetts iſt durch dergleichen Arbeit im Kleinen für friſche und charakteriſtiſche Bewegung geſorgt; wer aber dem Einzelnen nachgeht, wird die Spuren einer aufmerkſamen und feinen Behandlung überall finden. In den Menuetts iſt überhaupt mehr Laune in einzelnen Einfällen, namentlich rhythmiſcher Art, als es ſonſt bei Mozart ſich findet; worin man wohl einen beſtimmten Einfluß Haydnſcher Weiſe er-

4) Charakteriſtiſch ſind meiſtens die Abänderungen. Die Neigung Mozarts für einen kurzen raſch abmachenden Schluß zeigt ſich nicht ſelten ſchon in ſeinen früheren Arbeiten. So iſt auch der urſprüngliche Schluß der erſten Fuge ſehr kurz abgebrochen. Dann hat er die letzten vier Tacte ausgeſtrichen, ſtatt derſelben das Thema im Uniſono aufgenommen und dadurch einen verlängerten höchſt wirkſamen Schluß herbeigeführt.

Digitized by Google

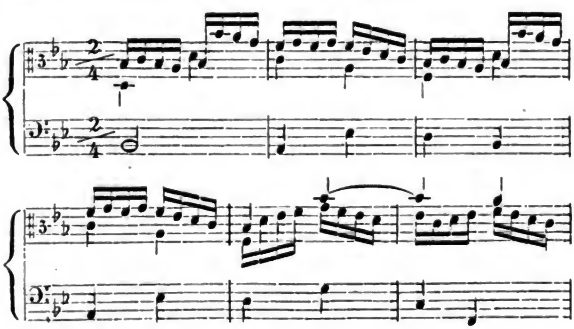
kennen darf. In den langsamen Sätzen spricht sich meist ein einfaches Gefühl natürlich aus, besonders ist das Andantino grazioso des letzten Quartetts fein und anmuthig. Am wenigsten bedeutend sind die Schlußrondos, sie sind nicht ausgeführt, die einzelnen Theile noch ohne innere Verbindung zusammengestellt, und die Motive nicht hervortretend. Was die Behandlung der Instrumente anlangt, so sind die Anforderungen, welche an alle gestellt werden, im Vergleich zu denen der früheren Quartetts allerdings gesteigert, aber durchaus nicht bravurmäßig; auch die erste Geige ist, wenn sie auch als die stimmführende sich vor den übrigen mitunter geltend macht, nicht als Soloinstrument behandelt. Vielmehr ist überall das Bestreben unverkennbar, alle vier Instrumente als im Wesentlichen gleichberechtigte zu behandeln, so daß der Ton und Charakter des Ganzen die Ansprüche des einzelnen bedingt und bestimmt, womit ein Grundgesetz des Quartettstils anerkannt ist.

In Folge dieser Wiener Studien war es wohl daß Mozart nach seiner Rückkehr noch im December desselben Jahres ein Quintett (85) schrieb[5]. Der durch die längere Uebung

5) Vielleicht war auch das Beispiel Mich. Haydns hier von Einfluß. Mozart schreibt von München (6. Oct. 1777), er habe Hrn. Dubreil zu sich eingeladen, einen Schüler Tartinis, in der Meinung einen guten Treffer und tüchtigen Spieler an ihm zu finden. „Wir spielten gleich zuerst die 2 Quintetti vom Haydn, allein mir war sehr leid, ich hörte ihn kaum, er war nicht im Stand 4 Täkte fortzugeigen ohne Fehler, er fand keine Applicatur, mit die Sospirss war er nicht gut Freund. Das Beste war, daß er sehr höflich war und Quintetti gelobt hat." Jos. Haydn hat meines Wissens kein Quintett geschrieben. Man erzählt daß Jemand, der ihn nach dem Grunde fragte, statt der erwarteten Auseinandersetzung über die Natur des Quartetts und Quintetts und wie sich Haydns Natur zu beiden verhalte, die Antwort erhielt, es sei nie ein Quintett bei ihm bestellt worden.

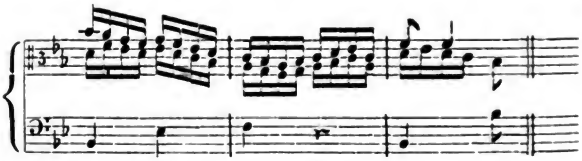
Digitized by Google

erreichte Fortſchritt iſt unverkennbar; die Anlage und Durchführung iſt breiter und in der Conception der Motive ſpricht ſich ſchon mehr der eigentlich Mozartſche Geiſt aus. Von beſonderem Intereſſe iſt es hier die beiden verſchiedenen Bearbeitungen des Finales[6], welche Mozart vorgenommen hat, mit einander zu vergleichen, denn er hat nicht ein ganz neues componirt, ſondern die weſentlichen Motive der erſten Arbeit in durchaus ſelbſtändiger Weiſe benutzt, und es iſt belehrend zu ſehen, eine wie richtige Kritik er gegen ſich ſelbſt geübt hat. Ganz neu iſt in der letzten Bearbeitung das erſte Thema, das in mäßiger Bewegung mit einer beſtimmt ausgeprägten Melodie den Charakter des Satzes gleich entſchieden ausſpricht. Als ein damit contraſtirendes Motiv tritt nun das Hauptthema der erſten Redaction auf, aber in zweckmäßiger Veränderung. Denn während dieſes urſprünglich zu einem Motiv von 8 Tacten ausgeſponnen war und gleich dreiſtimmig eingeführt wurde

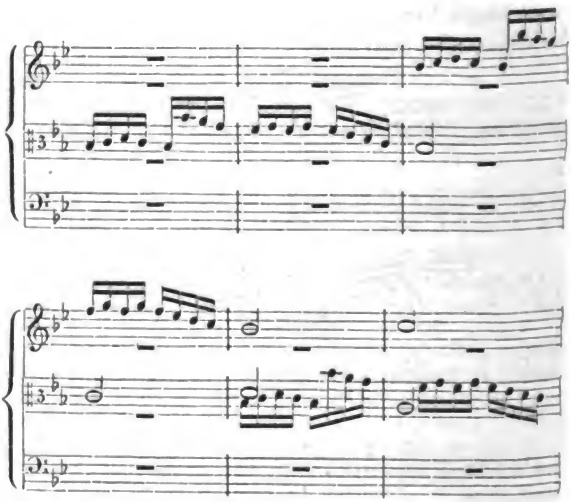


6) Auch das Trio des Menuetts iſt zweimal geſchrieben, allein hier handelt es ſich um eine ganz neue Compoſition, welche allerdings die erſte weit übertrifft.

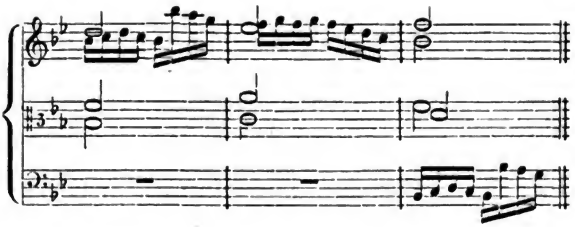
Digitized by Google



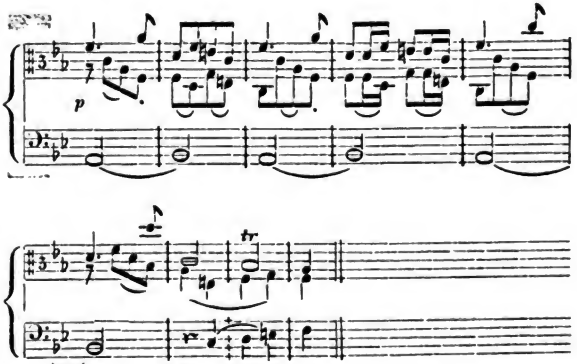
ſind nachher nur die beiden erſten Tacte, in denen allerdings die bewegende Kraft liegt, als Motiv genommen, das nach einander von allen Stimmen aufgenommen wird, während jenem leicht dahin eilenden Motiv in ſcharfem Contraſt ſchwere Halbetactnoten angehängt ſind, die fortdrängend eine rhythmiſche und harmoniſche Steigerung hervorbringen, die dieſen ganzen Abſchnitt in lebendiger Bewegung erhält.



Digitized by Google



Die nächste Folge iſt, daß auch die zunächſt ſich anſchließenden Glieder leichter und flüſſiger werden, während dagegen die Vorbereitung auf das dritte Hauptmotiv breiter und ruhiger gehalten iſt. Mit dieſem iſt wiederum eine glückliche Modification vorgenommen. Während es urſprünglich lautete



und dann in ſeiner ganzen Ausdehnung wiederholt wurde, ſind nachher nur die vier erſten Tacte beibehalten worden, die vier letzten aber, die in der That etwas lahm hinterherkommen, weggelaſſen, Bewegung und Ausdruck dagegen durch eine hinzugefügte leichte Trillerfigur belebt

Digitized by Google

worden. Der Schluß des ersten Theils ist dann durch ein neu eingeführtes breites Motiv bedeutender und durch die Wiederaufnahme des ersten Themas einheitlicher und concentrirter geworden. Die Durchführung im zweiten Theil ist theilweise beibehalten, weil auch früher hier nur die beiden ersten Tacte des ursprünglichen Motivs bearbeitet waren, sie wird aber dadurch erweitert, daß beim Wiedereintritt des Hauptthemas auch dieses noch erst vorgenommen wird, ehe es zur eigentlichen Wiederholung kommt. Endlich ist in der Coda, welche anfangs nur ein verlängerter Schluß war, eine neue bedeutende Steigerung dadurch herbeigeführt, daß die beiden Hauptmotive einander gegenübergestellt und so der Schluß gemacht wird.

Wir sehen an diesem Beispiel daß Mozart auch damals streng gegen seine Arbeiten und keineswegs mit dem ersten Entwurf immer zufrieden war. Ohne allen Zweifel ist dieser Beleg für die verschiedene Bearbeitung derselben Sätze, nur durch einen Zufall der einzige dieser Art der sich erhalten hat, und meistens sind die ersten Vorarbeiten und Studien, nachdem das Werk ganz vollendet war, unbeachtet vernichtet. Denn man darf nicht übersehen, daß der größte Theil von Mozarts Werken aus dieser Periode uns in Reinschriften, die mit Sorgfalt von ihm angefertigt sind, erhalten ist. Wenn wir gleich in den Fällen, wo wir ihn bei der Arbeit beobachten können, sehen daß er mit erstaunenswerther Sicherheit und Leichtigkeit arbeitet, so ergiebt sich doch auch, daß die Vorstellung falsch ist, welche ihn ohne Skizzen und Studien zu machen, ohne je umzuarbeiten im ersten Wurf selbst große Werke vollenden läßt. Wenn geniale Erfindungskraft ein Geschenk der gütigen Natur ist, so ist die Kunst nur ein mit Mühe und Arbeit errungener Besitz; die Kraft mit ungewöhnlicher Anstrengung zu arbeiten ohne zu

Digitized by Google

ermüden, und die Arbeit fruchtbar zu machen iſt ebenfalls ein Vorrecht des Genies. Man thut Mozart Unrecht, wenn man ihm den Ruhm des treueſten und gewiſſenhaften Fleißes ſchmälert, um das Staunen der Unverſtändigen zu erhöhen; die vollkommene Schönheit des vollendeten Kunſtwerks iſt kein Beweis dafür, daß es keine Arbeit gekoſtet habe daſſelbe zu Stande zu bringen, ſondern nur dafür daß ſie gelungen ſei. In der Jugend, wo uns überall das Ringen und Streben des Stoffes und der Form allſeitig Herr zu werden entgegentritt, hat er es auch an eigentlichen Uebungen und Studien nicht fehlen laſſen, wenngleich dieſe ihm des Aufbewahrens nicht werth ſchienen. Um ſo lehrreicher ſind die wenigen erhaltenen Beiſpiele, welche uns in ſeine Werkſtatt führen.

Nach dem Jahr 1773 finden wir Mozart mit Quartettmuſik erſt in Wien im Jahr 1784 beſchäftigt. Es muß in Salzburg, wie ſchon bemerkt, an aller Aufmunterung dafür gefehlt haben. Am nächſten ſtehen derſelben die oben erwähnten Divertimenti (53. 55. 56. 57). Abgeſehen davon daß Hörner hinzukommen, ſind die Saiteninſtrumente im Weſentlichen im Stil des Quartetts geſchrieben und wer ſich überzeugen will, welche Fortſchritte Mozart auch auf dieſem Gebiet im Jahr 1776 gegen 1773 gemacht hatte, der vergleiche nur die Variationen zu Anfang des dritten Quartetts (82) mit denen der beiden Divertimenti (55. 56): dort wird er den Schüler, hier den Meiſter finden. Ein anderes unterſcheidendes Merkmal dieſer ſpäteren Werke war der bravurmäßige Solocharakter der erſten Violine. Mozart hatte auch dieſe Sachen auf beſtimmte Veranlaſſung geſchrieben, um ſie ſelbſt vorzutragen und dies veranlaßt uns, ihn auch als Virtuoſen näher zu betrachten.

Digitized by Google

28.

Wir haben gesehen, welche außerordentliche Anlage zum Violinspiel Mozart schon in seiner frühesten Jugend an den Tag legte (S. 33) und bei seinem Eifer wie bei der gewissenhaften Sorgfalt seines Vaters versteht es sich von selbst, daß dieselbe mit regelmäßigem Fleiß ausgebildet wurde. Auf seiner ersten Kunstreise ließ er sich auch auf der Violine hören, und zu Anfang der ersten italiänischen Reise trat er noch als Geiger auf (S. 188); indessen mochten seine Leistungen für sein damaliges Alter doch nicht bedeutend genug erscheinen, wir erfahren später daß er zwar regelmäßig sein Studium fortsetzte, aber nicht mehr öffentlich spielte[1]. In Salzburg legte ihm dann seine Stellung die Pflicht auf zwar nicht als Solospieler aber doch als Geiger in den Hofconcerten mitzuwirken, und der Vater fand daß es eine Keckheit von Wolfgang war, als dieser während ihres Aufenthalts in Wien im Jahr 1773 in einem Kloster, wo man sie zum Amt und zum Speisen eingeladen hatte, weil die Orgel nicht gut war, sich eine Violine geben ließ und ein Concert auf derselben vortrug[2]. Seit der Zeit aber legte er sich mit mehr Nachdruck auf das Violinspiel und bildete sich auch hier zum Virtuosen aus, mehr wohl auf den Antrieb des Vaters als aus eigener Neigung, denn sowie ihm das Violinspielen bei Hofe eine unangenehme Last war[3], so scheint er auch ebenso-

1) Leop. Mozart schreibt seiner Frau (Rom 2. Mai 1770): „Du willst wissen, ob Wolfgang noch singt und geigt. Er geigt, aber nicht öffentlich." Vgl. Beil. V, 23.

2) Brief 12. Aug. 1774.

3) Als es sich später um die Rückkehr nach Salzburg handelt, stellt ihm der Vater namentlich vor, wie anders seine Stellung in dieser Beziehung sein werde. „Vormahls" schreibt er ihm (24. Sept. 1778) „warst

wenig Trieb zum Violinſpiel als Vertrauen in ſeine Leiſtungen gehabt zu haben[4]. Indeſſen übte er ſich regelmäßig und mit Fleiß, ſo daß der Vater, als er abgereist war, ihm ſchrieb (6. Oct. 1777): „So oft ich nach Hauſe gehe, wandelt mir eine kleine Melankoley zu, denn, wenn ich mich unſerem Hauſe nähere, glaube ich immer, ich müſſe Dich Violin ſpielen hören.“ Seit dem Jahre 1774 tritt auch in den Compoſitionen für Violine immer mehr der Charakter der Bravur hervor und ſie geben den Maßſtab für die techniſche Ausbildung Mozarts ab. Er hatte zu wetteifern mit dem als Sologeiger angeſtellten Brunetti, welchem der Erzbiſchof ſchon als Italiäner den Vorzug gab, obgleich er nach dem Urtheil Leop. Mozarts ſeinem Sohne nachſtand[5], und der, als der unbequeme Nebenbuhler Salzburg verlaſſen hatte, ſeinen Leiſtungen ſelbſt alle Gerechtigkeit widerfahren ließ[6].

Du eigentlich nichts als Geiger und das als Concertmeiſter; nun biſt Du Concertmeiſter und Hoforganiſt und die Hauptſache iſt das Accompagnement beim Klavier. Das Violinſpielen bei der erſten Sinfonie wirſt Du wohl auch als Liebhaber, ſo wie der Erzbiſchof ſelbſt und itzt alle Cavaliers die mitſpielen Dir nicht zur Schande rechnen. — Das thut man zur Unterhaltung, und ich wette darauf, daß, ehe Du Deine Compoſitionen verhudeln läßt, Du greiffeſt ſelber zu.“

4) „Du weißt ſelbſt nicht, wie gut Du Violin ſpielſt,“ ſchreibt ihm der Vater (18. Oct. 1777) „wenn Du nur Dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit und Geiſt ſpielen willſt, ja, ſo als wäreſt Du der erſte Violinſpieler in Europa.“ Wolfgang hatte ihm nämlich geſchrieben (München 6. Oct. 1777) er habe ſeine Caſſation aus B-dur geſpielt; „da ſchaute Alles groß darein, ich ſpielte als wenn ich der größte Geiger in Europa wäre.“

5) Brunetti mußte im Theater ein Concert ſpielen, ſchreibt Leop. Mozart (6. Oct. 1777), „das war das Deine mit dem Straßburger; er ſpielte es recht gut, nur in den beiden Allegro ging es zuweilen falſch, und einmal hätte er ſich bald in eine Cadenz verſtiegen.“

6) „Brunetti lobt Dich nun erſchrecklich“, ſchreibt der Vater (9. Oct.

Digitized by Google

Nachdem Mozart im September 1777 von Salzburg fortgegangen war, ließ er ſich in München und Augsburg auf der Violine, ebenſo wie auf dem Klavier und der Orgel hören, allein er berichtet ſelbſt nicht ohne Verwunderung daß es ſo gut gehe, und nicht ohne einige Ironie über ſeine Erfolge als Geiger[7]. Später hören dieſe Nachrichten auf, der Vater vermuthet auch mit Bekümmerniß, daß Wolfgang die Violine vernachläſſige[8], und ſo wird es auch wohl geweſen ſein. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß er wieder in Salzburg angelangt auch wieder die Violine geſpielt habe; ſeitdem er ſich in Wien aufhielt hat er Virtuoſität auf dieſem Inſtrument nie geltend gemacht. Bekanntlich pflegte er in ſpäteren Jahren, wenn er an einem Quartett oder ſonſt ſich als Mitſpieler betheiligte, mit Vorliebe die Bratſche zu wählen.

Bedeutſam für Mozarts Leiſtungen auf dieſem Gebiet ſind natürlich vorzüglich die Violinconcerte, welche er ohne Zweifel zunächſt für ſeinen eigenen Gebrauch geſchrieben hat. Wie wir es auch ſonſt geſehen haben, faßte er, als er ſich daran machte, die Sache gleich gründlich an um ſich durch die Continuität der Arbeit ganz feſt zu ſetzen, und componirte im Jahr 1775 fünf Concerte für die Violine (87—91). Dies ſind nicht etwa kleine, raſch hingeworfene Verſuche, ſondern

---

1777) „und da ich letzlich ſagte, Du ſpielteſt doch auch passabilmente die Violin, ſchrie er laut: Cosa? cazzo! se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno."

7) Von Augsburg ſchreibt er (24. Oct. 1777): „Ich machte eine Sinfonie und ſpielte auf der Violine das Concert ex B von Wanhall mit allgemeinem Applauso. — Auf die Nacht beim Souper ſpielte ich das Straßburger Concert. Es ging wie Oehl, Alles lobte den ſchönen reinen Ton."

8) „Du wirſt wohl auf der Violin, ſeit Du in München warſt, Dich gar nicht geübt haben? Das wäre mir ſehr leid" (9. Oct. 1777). „Die Violin hängt um Nagel, das bilde mir ſchon ein" (27. Nov. 1777).

Digitized by Google

ſorgfältig ausgeführte Arbeiten von erheblichem Umfang. Sie beſtehen aus drei Sätzen, Allegro, Andante oder Adagio und Rondo.

Der erſte Satz, welcher der am meiſten ausgeführte iſt, erinnert in ſeiner Structur begreiflicherweiſe noch mehr an die der Arie als der entſprechende der Symphonie. Schon die beſtimmte Abwechslung zwiſchen Tutti- und Soloſätzen, von denen jene die Hauptmotive nachdrücklich hervorheben und dadurch die Grundlage für die freiere Behandlung der Soloſtimme abgeben, weist darauf hin; die reichere Ausſchmückung der Solopartie, der Paſſagen und Cadenzen nicht fehlen dürfen, iſt ebenfalls eine analoge, und ſelbſt in der geſammten Haltung und Färbung ſcheint mir die Eigenthümlichkeit der ſeriosheroiſchen Arie noch deutlich wahrnehmbar. Allein die Structur iſt viel enger geſchloſſen und lebendiger gegliedert, die Paſſagen ſind nicht willkührliche bloß dazwiſchen geſchobene Zuthat, ſondern wachſen aus den Hauptmotiven hervor, umſpielen und verbinden ſie. Der ganze Satz zerfällt gewöhnlich in drei Hauptabſchnitte, von denen der mittlere der Durchführung in der Symphonie entſpricht; er geht in eine andere Tonart über und verarbeitet eins oder mehrere Motive, freier als in der Symphonie geſchieht, überwiegend durch Wechſel der Modulation und Modificirung des Paſſagenwerks; von da aus wird dann die Wiederholung des erſten Theils bewirkt. Im Einzelnen iſt hier reiche Abwechslung, wozu namentlich die verſchiedene Art, in welcher die Soloſtimme und das begleitende Orcheſter ſich am Ganzen betheiligen, Veranlaſſung giebt; hier namentlich unterſcheidet ſich der Künſtler und Componiſt vom Virtuoſen. Die einzelnen Soloſtellen pflegen nicht ſehr weit ausgeſponnen zu ſein, ſondern Solo und Tutti wechſeln raſch und öfter mit einander.

Der Mittelſatz iſt einfach gehalten und es iſt weſentlich

Digitized by Google

auf gesangreichen und geschmackvollen Vortrag der Cantilene abgesehen; Verzierungen sind dabei allerdings nicht vermieden — wie sie denn ja auch an sich jenen Haupterfordernissen keineswegs widersprechen —, aber sie werden nicht zur Hauptsache. Der Charakter derselben ist meistens ein anmuthiger leichterer, es ist eine gehaltene, aber doch heitere Stimmung welche sich darin ausspricht, und im ganzen Zuschnitt haben sie etwas romanzenartiges[9], doch findet sich auch ein eigentliches, breiter angelegtes Adagio (89)[10].

Der letzte Satz hat regelmäßig die Form des Rondo, wo denn die Solostimme besonders in den verbindenden Mittelsätzen sich freier ergeht; auch ist hier, wo die Stimmung leicht und heiter, die Form locker und lose ist, der Passage mehr Spielraum gegeben. Es ist nicht ungewöhnlich, daß im Rondo Sätze in verschiedenem Tact und Tempo mit einander wechseln, wie 90 ein Andantino grazioso $^{2}/_{4}$ und Allegro mà non troppo $^{6}/_{8}$ alterniren; allein eine weniger häufige Erscheinung ist es, wenn das Rondo durch einen ihm völlig fremden, in sich selbständigen Satz von verschiedenem Charakter unterbrochen wird (89. 90). Beidemal ist dies ein einfaches Andante $^{4}/_{4}$ von so entschieden ausgesprochenem Volkston, daß man annehmen möchte, es sei ein wirkliches Volkslied hier aufgenommen und mit Laune und Behagen dargestellt. Die Wirkung ist überraschend und sehr angenehm[11].

9) Das für Brunetti componirte Adagio (92) hält gewissermaßen die Mitte; es ist ernsthafter im Ausdruck und breiter in der Anlage als die romanzenartigen Andantes, aber im Ganzen doch mehr zierlich und anmuthig.

10) Das Andante in 88 hat durch den polonaisenartigen Rhythmus einen eigenthümlichen Charakter.

11) Ich vermuthe daß die obige Bezeichnung des Concerts „mit dem Straßburger" sich auf einen solchen Satz gründet, kann aber darüber nichts Näheres nachweisen.

Digitized by Google

Eine Erweiterung finden wir in der Concertante für Violine und Bratsche[12] als Soloinstrumente mit Begleitung des Orchesters (94). Sie ist gewiß nicht vor 1776 oder 1777 geschrieben, vielleicht erst 1780, wie man an der Reife und Vollendung in der Conception der einzelnen Motive und Figuren abnehmen kann, an der Kraft und dem Wohllaut, welche durch die Behandlung des Orchesters an sich und in seiner Verbindung mit den Prinzipalstimmen erzeugt wird, an der Feinheit und Sicherheit, mit welcher die Gliederung des Ganzen, die modulatorischen Uebergänge bewerkstelligt und kleine Figuren und Wendungen am rechten Fleck verwendet sind, um das Ganze lebendig zu gestalten. Die Form der drei Sätze ist die gewöhnliche, aber sie sind breiter angelegt und durchgeführt. Damit die beiden Soloinstrumente sich angemessen entfalten konnten, war eine stärkere Grundlage und ein weiterer Rahmen erforderlich, daher die Tuttisätze größer und bedeutender sind; dies erforderte dann der gleichmäßigen Haltung wegen auch eine kräftigere und selbständigere Betheiligung des Orchesters an den Solostellen. Dadurch hat das Ganze einen mehr symphonistischen Charakter bekommen, dem die Soloinstrumente einen besonderen Glanz verleihen. Diese sind in ihrem Verhältniß zu einander im Ganzen einfach behandelt. Sie concertiren meistens in der Weise daß sie sich ablösen, entweder ganze Phrasen nach einander wiederholen, mitunter in verschiedener Tonlage, oder sich in dieselben theilen; wo sie zusammengehen, geschieht es meistens in Terzen oder Serten, selten — namentlich in einem imitirenden Motiv des zweiten und dritten Satzes — tritt ein wirklich

12) Das Stück geht aus Es dur; die Bratsche ist in D dur geschrieben und soll um einen halben Ton höher gestimmt werden, sowohl um ihr einen helleren Klang zu geben als um die Spielart zu erleichtern.

Digitized by Google

zweistimmiger Satz ein, in welchem beide Stimmen sich mit einander frei und selbständig bewegen.

In dieser Beziehung ist das schon im Jahr 1773 componirte Concertone (95) kunstreicher angelegt und durchgeführt. In diesem treten dem Orchester zunächst zwei Solovioline gegenüber, dann schließt sich diesem als Soloinstrument in ähnlicher Weise die Oboe an [13] und auch das Violoncell, obgleich nicht völlig in gleichem Maaße concertirend, ist als Soloinstrument behandelt. Die Form der drei Sätze ist die gewöhnliche des Concerts, der Mittelsatz ist, obgleich er seinem Charakter nach romanzenartig ist, weiter ausgeführt als sonst gewöhnlich, um den Soloinstrumenten Raum zu gewähren [14]. Der letzte Satz ist Tempo di Menuetto überschrieben; die Form des Menuetts mit mehreren Trios liegt zu Grunde und ist mit einiger Freiheit behandelt so daß sie dem Rondo nahe steht [15]. Auch hier hat das Ganze durch die kräftige und selbständige Behandlung des Orchesters sowohl in den Tuttisätzen als bei den Solostellen den Charakter einer Symphonie. Die Solostimmen aber sind, schon weil ihrer vier sind, die

13) Für den ausgezeichneten Oboisten Giuf. Fertendi aus Breſcia, der 1775 in die Kapelle in Salzburg eintrat, ſchrieb Mozart ein Oboenconcert, das nicht erhalten zu ſein ſcheint. Mozart erzählt ſeinem Vater (4. Nov. 1777), er habe es dem Oboiſten Ramm in Manheim geſchenkt, der darüber vor Freuden närriſch ſei, und ſpäter (14. Febr. 1778) daß derſelbe es dort, wo es einen großen Lärm mache, bereits fünfmal geſpielt habe. — Auch ein Concert für Fagott hat Mozart im Jahre 1774 geſchrieben.

14) Das Violoncell hat hier, auch wo es nicht concertirend auftritt, durchgehend eine Begleitungsfigur ſelbſtändig auszuführen.

15) Auch im zweiten Violinconcert (88) hat das Rondo einen ähnlichen Charakter, ohne daß dort Tempo di Menuetto angegeben iſt, welches beim Rondo des Klavierconcerts in C (104), des Tripelconcerts (106) und des Klaviertrios in B nicht fehlt.

Digitized by Google

nicht regelmäßig hinter einander daſſelbe wiederholen, oder mit einander gehen, mit größerer Abwechslung gruppirt. Bald wechſeln die Violinen mit einander, bald tritt die Oboe zu ihnen oder beiden entgegen, bald ſtehen Oboe und Violoncello den beiden Geigen gegenüber, oder auch alle vier bewegen ſich ſelbſtändig neben einander. Um dieſe Mannigfaltigkeit klar und überſichtlich zu halten, bedurfte es einer ſtrengeren und im Detail kunſtreich gefügten Structur. Namentlich im erſten Allegro ſind daher die Motive meiſt ſo gebaut, daß ſie imitatoriſch behandelt werden können, oder daß ein Wechſel der Inſtrumente bei den verſchiedenen Gliedern einer Phraſe durch die Anlage derſelben bedingt iſt; das Kommen und Gehen der Inſtrumente, ihr Ineinandergreifen, das gegenſeitige Ablöſen und Aufnehmen iſt kein zufälliges ſondern ein beſtimmt motivirtes, und da der Antheil, welchen das Orcheſter daran nimmt, mit derſelben Kunſt eingeleitet iſt, ſo iſt das Ganze zu einem lebendigen Organismus gegliedert. Nicht ſo ſtreng iſt die Behandlung der beiden letzten Sätze, in welchen das Princip der Abwechslung vorherrſcht und das einer kunſtreichen Verſchlingung nur hier und da vorübergehend angewendet iſt. Dieſer Kunſt in der Gliederung des Ganzen und der ſauberen Ausführung entſpricht hier noch nicht vollkommen Kraft und Reichthum der Erfindung, welche weder die Ausgiebigkeit und Fülle, noch die Reinheit und Weichheit der Schönheit zeigt, wie ſie in nicht viel ſpäteren Werken Mozarts ſich offenbart.

Ueber die eigentlich techniſche Behandlung der Violine ſteht mir kein Urtheil zu; ein kundiger Beurtheiler ſagt mir, daß im Verhältniß zu der jetzigen Technik die Schwierigkeiten auch der Solopartien gering ſind, daß ſich aber durchweg die genaueſte Bekanntſchaft mit der Eigenthümlichkeit des Inſtruments zeigt, wie man ſie ſich nur mit der Geige in der Hand

Digitized by Google

erwerben kann, daß alles bequem und gut zu spielen ist und manche reizend klingende Züge zum Vorschein kommen, wie sie nur einer mit der Natur des Instruments völlig Vertrauter erfinden kann. Nicht ohne Interesse ist es auch für die Vorstellung, welche wir uns von Mozart als Violinspieler machen können, zu hören, wie er über andere Geiger urtheilte, daher wird sein Bericht über Fränzl[16], welchen er in Manheim hörte, hier am Ort sein. „Ich hatte das Vergnügen" schreibt er dem Vater (22. Nov. 1777) „den Hrn. Fränzl auf der Violine ein Concert spielen zu hören. Er gefällt mir sehr. Sie wissen, daß ich kein großer Liebhaber von Schwierigkeiten bin[17]. Er spielt schwer, aber man kennt nicht daß es schwer ist; man glaubt, man kann es gleich nachmachen, und das ist das Wahre. Er hat auch einen sehr schönen runden Ton, es fehlt keine Note, man hört Alles, es ist Alles marquirt, er hat ein schönes Staccato in einem Bogen, sowohl hinauf als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie so gehört

16) Ignaz Fränzl, geb. in Manheim 1730, seit 1750 in der churfürstlichen Kapelle, war als Violinspieler berühmt.

17) Als kleiner Knabe hatte Mozart, wie sein Vater ihm später erzählt (7. Dec. 1780), in Mainz dem Violinspieler Esser, der viele Kunststückchen machte gesagt, er spiele gut, mache aber zu viel und solle lieber spielen, wie es geschrieben stehe. Er kam nach Salzburg, wo Leop. Mozart von ihm berichtet: „Esser ist ein lustiger alter närrischer Kerl. Er spielt aber (wenn er ernstlich spielt) mit der sichersten und erstaunlichsten Execution und hat aber auch ein schönes Adagio, das wenig starke Allegrospieler haben. Wenn er nun aber ins Spaßmachen kommt, dann spielt er auf der G-Saite allein mit der größten Fertigkeit. Mit einem Bleistifthölzl macht er auf die Saite schlagend Stücke mit erstaunlicher Geschwindigkeit und Genauigkeit. Die Viola d' amour spielt er charmant. Und was mich rührte und als eine anscheinende Kinderey frappirte war sein Pfeifen mit dem Munde, wo er Recitativ und Arie trotz jedem Sänger mit aller Expression, Schleifen, Stoßen, Triller ꝛc. kurz zum Verwundern pfeift und sich selbst mit der Violine pizzicato accompagnirt."

Digitized by Google

wie von ihm. Mit einem Wort, er iſt meinetwegen kein Herenmeiſter, aber ein ſehr ſolider Geiger."

Es iſt bekannt daß Mozart ſchon in der früheſten Jugend durch ſein, nicht allein für das kindliche Alter außerordentliches Klavierſpiel, bald auch als Orgelſpieler die ungetheilte Bewunderung erregte, und daß ihm in reiferen Jahren und bis an ſeinen Tod auf beiden Inſtrumenten von Niemand, auf einem derſelben von Wenigen der erſte Rang beſtritten wurde. Indeſſen von ſeinen Leiſtungen als Virtuos — ſoweit es überhaupt möglich iſt von dem Eigenthümlichen dieſer im Moment verklingenden Schöpfungen einer beſonderen künſtleriſchen Begabung Eindruck und Vorſtellung feſtzuhalten — wird es beſſer ſein ſpäter zu reden, wo eigene und fremde Zeugniſſe uns zu Hülfe kommen. Hier wäre der Ort von ſeinen Studien auf dieſem Gebiet zu reden [18]; allein die Zeit der öffentlichen Etuden war noch nicht gekommen, man übte ſich im Stillen und machte davon kein Aufhebens. So erfahren wir denn auch nur gelegentlich daß er viel und fleißig Klavier geſpielt habe, was freilich keines Nachweiſes bedarf [19].

Hier haben wir alſo nur ſeine Compoſitionen für Klavier in Betracht zu ziehen, und da iſt es auf den erſten Blick

---

18) Zu dieſen kann man wohl eine noch vorhandene Arbeit rechnen, die der Handſchrift nach eher vor als nach 1770 gemacht worden iſt (André Verz. 218): Tre Sonate del Sgr. Giovanni Bach ridotte in Concerti del Sgr. Amadeo Wolfgango Mozart. Es ſind drei nicht ſehr bedeutende Klavierſonaten von Johann — nicht Sebaſtian, ſondern Chriſtian — Bach (S. 56 f.), mit Quartettbegleitung. Dieſe wird Mozart zugeſetzt haben; wie viel ſonſt er ſelbſt dabei gethan hat, kann ich, da mir die Originale nicht bekannt ſind, nicht angeben.

19) Es mag, da wir ſo wenig vom Detail der Studien kennen, bemerkt werden daß Leop. Mozart ſeiner Tochter ſchreibt, ſie werde in München einen Flügel finden, auf dem ſie fleißig die Sonaten von Paradies und Bach und das Concert von Lucchesi ſpielen müſſe (16. Dec. 1774).

Digitized by Google

auffallend, daß deren so wenige bekannt sind. Mag von diesen auch manches nicht aufbewahrt sein, anderes ohne daß die Zeit der Entstehung bekannt ist unter den späteren Sammlungen sich finden: immer bleibt die Thatsache bestehen, daß Mozart seit jenen Versuchen der Knabenzeit [20] während der Jahre seines Salzburger Aufenthalts, in denen er sich allseitig als Componist ausbildete, verhältnißmäßig wenig für Klavier schrieb. Man kann daraus schließen daß es wenig äußere Veranlassung für ihn gab sich mit eigenen Klaviercompositionen hören zu lassen [21]; in den Hofconcerten scheint das Klavier als Soloinstrument nicht zugelassen zu sein, Concerte zu geben war in Salzburg, wie wir von Mozart einmal gelegentlich erfahren, nicht ersprießlich, und in kleineren Kreisen zeigte er sich wohl besonders im Phantasiren oder Präambuliren. Eine Veranlassung zu Compositionen bot ihm aber der Umstand daß er in den vornehmen Häusern Salzburgs namentlich den Damen Unterricht im Klavierspiel gab; in der That erfahren wir von den meisten Compositionen dieser Zeit, daß sie für bestimmte Personen geschrieben waren, was den Maaßstab für die Beurtheilung, namentlich der vorauszusetzenden Fertigkeit etwas unsicherer macht.

Zu den frühesten Klaviercompositionen, die sicher nachweislich sind, gehören die Variationen über einen Menuett

---

20) Es waren die vier Hefte Klaviersonaten aus den Jahren 1764, 1765, 1766 (S. 52 f. 60 f. 64 f.) und vier Klavierconcerte, welche im April, Juni, Juli und August 1767 componirt wurden (André Verz. 192—195), wahrscheinlich für den bevorstehenden Aufenthalt in Wien.

21) Es stimmt mit allen übrigen Erscheinungen wohl überein, daß er im December 1773 nach seiner Rückkehr aus Wien ein Concert für das Klavier componirte (102 vgl. S. 238), sowie er dort zu der in Salzburg weniger gepflegten Kammermusik angeregt worden war; dann tritt auch hier wieder eine Pause ein.

Digitized by Google

von Fiſcher [22], Bravurſtücke für jene Zeit, in denen mancherlei Schwierigkeiten nach damaliger Art gehäuft ſind. Er ließ ſie ſich im Jahr 1774 nach München bringen um dort damit zu paradiren (Beil. V, 53) und auch auf der Reiſe nach Paris hören wir, daß er ſeine Zuflucht zu den Fiſchervariationen nimmt, wenn er in galanter Geſellſchaft etwas vorſpielen ſoll [23]; ein Beweis daß er nicht viele Compoſitionen der Art vorräthig hatte.

Auch Sonaten für das Klavier waren damals ſchon geſchrieben [24], indeſſen ſind die ſechs Sonaten, welche Mozart auf der Pariſer Reiſe 1777 öfter erwähnt, wohl erſt ſpäter und nicht lange vor dieſer Reiſe componirt [25]. Heute

---

22) Sie finden ſich Oeuvres II S. 80 ff.

23) In Paris bei der Ducheſſe de Chabot, wo er eine ihn wenig befriedigende Aufnahme fand, fing er die Fiſcherſchen Variationen an, ſpielte die Hälfte und ſtand auf (1. Mai 1778). In Mannheim ließ er für Herrn v. Gemmingen unter anderen Compoſitionen auch dieſe Variationen abſchreiben (24. März 1778), und die ſechs leichteſten von denſelben überreichte er dem natürlichen Sohn des Churfürſten Karl Theodor (29. Nov. 1777).

24) Leop. Mozart ſchreibt (München 21. Dec. 1774), Nannerl ſolle des Wolfgangs geſchriebene Sonaten mitbringen. Möglich daß zwei ſehr bekannte Sonaten, welche als Sonata I (André Verz. 234. Oeuves I, 1) und Sonata III (André Verz. 235. Oeuvres I, 3) bezeichnet ſind, in dieſe Zeit gehören, da ſie, was ſonſt nicht mehr vorkommt, im C-Schlüſſel geſchrieben ſind. Von der zweiten Sonate in A moll (Oeuvres I, 6) war nur der Schluß erhalten.

25) „Heute habe ich alle meine ſechs Sonaten beim Cannabich geſpielt“ ſchreibt er aus Manheim (4. Nov. 1777), und ſchon früher aus Augsburg (Oct. 1777): „Ich habe hier und in München ſchon alle meine Sonaten recht oft auswendig geſpielt. Die fünfte in G habe ich in der vornehmen Bauernſtub-Academie geſpielt. Die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom Stein unvergleichlich heraus.“ Dieſe letzte Sonate ex D wird in einem anderen Brief (Augsburg 24. Oct. 1777) als die Sonate „fürn Dürnitz“ bezeichnet; ſie waren alſo auf Beſtellung gemacht. Aus

Digitized by Google

wird mancher lächeln, wenn er sieht daß Mozart diese Sonaten schwer nannte[26], die jetzt beim Unterricht für die Jugend gebraucht werden. Indessen ist dadurch kein geringes Lob ausgesprochen daß diese Compositionen nach achtzig Jahren noch geeignet sind durch die zweckmäßige Behandlung des Instruments, durch die gesunde Frische der Erfindung und die Abrundung der künstlerischen Form den Grund zu der musikalischen Bildung der Jugend unserer Zeit zu legen. Von welcher Lebenskraft der künstlerischen Production legt diese Erscheinung Zeugniß ab! Und auch diesen Jugendübungen gegenüber gilt das bekannte Wort, daß Grotius den Terenz in anderer Weise lese als die Schulknaben. Wer ein Kunstwerk als solches zu würdigen, wer künstlerisch aufzufassen und zu genießen fähig ist, der wird auch in diesen für uns so einfachen Sonaten, unbeirrt durch die großen Leistungen, welche auf diesem Gebiet alles Frühere in Schatten gestellt haben, die wesentlichen Bedingungen eines in sich vortrefflichen Kunstwerks erfüllt sehen und sich ihrer als solcher erfreuen[27].

Aus dem August 1776 rührt ein Trio für Klavier, Vio-

---

diesen Andeutungen geht hervor, welche Sonaten gemeint sind: Oeuvres III, 3. 4. 2. 5. 6. I, 5, die in dieser Ordnung im Originalmanuscript (André Verz. 236) — dessen erster Bogen auf dem bekannten kleinen Papier geschrieben ist — als 6 Sonaten zusammenstehen.

26) Mozart schreibt seinem Vater von seiner lieben Mlle. Weber (Manheim 2. Febr. 1778): „Stellen Sie sich vor, sie hat meine schweren Sonaten, langsam aber ohne eine Note zu fehlen prima vista gespielt. Ich will bey meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als vom Vogler spielen hören."

27) Sie bestehen nach alter Weise aus drei Sätzen. Eine Abweichung von der gewöhnlichen Regel zeigen die vierte, welche aus einem langen Adagio, zwei Menuetts (deren zweites anstatt eines Trio ist) und Allegro besteht, und die letzte, in der auf das erste Allegro ein Rondeau en Polonaise — ähnlich wie im Violinconcert 88 — und zum Schluß Variationen folgen.

Digitized by Google

line und Violoncello[28] her, das wir ebenfalls in den Briefen als ein gern gespieltes erwähnt finden[29]. Es zeigt, wie alle Compositionen dieser Zeit Ausführlichkeit und Abrundung in der Behandlung der Form, Reife und Tüchtigkeit der Conception, die auch neben einer von innen kommenden Lebendigkeit den Hauch zarter Schönheit nicht vermissen läßt, die manchmal in kleinen Wendungen überraschend hervortritt. Das Klavier ist entschieden das Hauptinstrument, neben demselben steht die Geige, obwohl im Ganzen einfacher behandelt, doch durchaus selbständig, dagegen ist das Violoncello noch nicht zu seinem Recht gekommen; es tritt nur als Baß auf, zwar nicht so daß es nur den des Klaviers verstärkt, sondern in eigenthümlicher Weise, oft sehr wirksam und aus der Natur des Instruments heraus, aber diese eng gesteckten Grenzen überschreitet es noch nicht.

In demselben und im folgenden Jahr schrieb er mehrere Concerte fürs Klavier (103—106). Von mehreren wissen wir daß sie für Damen „die Litzau, die Jenomy", die Gräfinnen Lodron, wahrscheinlich seine Schülerinnen, bestimmt waren, wie er sie auch später anderen Schülerinnen einstudirte. Es ist aber nicht zufällig, daß wir ihn in diesen Jahren so eifrig mit Solocompositionen für Klavier wie Violine beschäftigt finden. Die Composition ging Hand in Hand mit seiner eigenen Ausbildung zum Virtuosen, wie wir denn auch in der Steigerung der technischen Schwierigkeiten einen

28) André Verz. 225. «Divertimento à 3, Cembalo Violino e Violoncello del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Agosto 1776 in Salisburgo.» Es findet sich Oeuvres XII, 3.

29) Wolfgang schreibt aus München (6. Oct. 1777): „Dann spielte ich das Trio von mir; das war gar schön accompagnirt [von Dubreil]; im Adagio hab ich 6 Täct seine Rolle spielen müssen." Leopold Mozart berichtet ihm (26. Jan. 1778), Janitsch und Reicha hätten der Nannerl sein Trio ex B accompagnirt, und recht vortrefflich.

Digitized by Google

Fortſchritt wahrnehmen können. Eine Kunſtreiſe, um ſich in der Welt zu produciren und zu lernen, war längſt ſein Wunſch und wurde mehr und mehr eine Nothwendigkeit, wenn er nicht in Salzburg ſitzen bleiben ſollte. Für eine ſolche Reiſe, auf der er ſich nicht allein als Kirchen- und Operncomponiſt zeigen konnte, waren virtuoſenmäßige Leiſtungen und ein Vorrath dazu geeigneter Compoſitionen die nöthige Vorbedingung: der umſichtige, mit der Welt bekannte Vater trug bewußte Sorge dafür, daß Wolfgang ſich mit Allem ausrüſte, was den Erfolg einer Kunſtreiſe ſichern konnte.

Unter dieſen Concerten, welche ſich der Form und Behandlung nach im Weſentlichen den Violinconcerten anſchließen, iſt beſonders das letzte vom Januar 1777 (105) durch die eigenthümliche Freiheit, mit welcher die Form behandelt iſt, durch die Größe der Anlage und einen Ausdruck der Leidenſchaftlichkeit merkwürdig. In allen dieſen Eigenſchaften zeigt es ſich dem großen Divertimento in B-dur (55) nahe verwandt, welches in derſelben Zeit geſchrieben iſt. Gleich der Eingang iſt überraſchend, indem das Klavier ſchon in den erſten Tacten mit eingreift, was für den entſchloſſenen Charakter dieſes Satzes ſehr bezeichnend iſt. Nicht minder eigenthümlich wird dann das eigentliche Solo eingeleitet, indem das Klavier in die letzte allmählich verklingende Schlußphraſe des Tuttiſatzes mit einem mehrere Tacte währenden Triller einfällt, aus welchem dann das Motiv hervorgeht; dieſelbe Wendung iſt nachher auch zum Schluß des erſten Satzes benutzt worden. Der Mittelſatz iſt zwar als Andantino bezeichnet, er hat aber den Ausdruck eines tief erregten, ſchmerzlichen Gefühls, wodurch es auch motivirt wird daß die Cantilene wiederholt einen recitativartigen Charakter annimmt — in einer ſchönen Steigerung greift auch die Geige imitirend ein — und am Ende vollkommen

Digitized by Google

recitativiſch abſchließt[30]. In dem letzten Rondo (Presto), — welches, obgleich es in ſeiner gleichmäßig anhaltenden raſchen Bewegung eine tüchtige Aufgabe für ausdauernde Volubilität der Finger iſt, einen ungleich bedeutenderen Charakter hat als man gewöhnlich in den Schlußſätzen findet — begegnet uns wieder eine ſchon bei den Violinconcerten beobachtete Freiheit der Form. Die Wiederkehr des Themas wird durch eine lange, ausgeſchriebene Cadenz eingeleitet; als darauf zum zweitenmal eine neue Cadenz eintritt, leitet ſie nicht ins Thema über, ſondern in ein Menuetto Cantabile, welches ziemlich lange mit Begleitung des Orcheſters feſtgehalten und variirt wird, in einer Weiſe, welche mehr und mehr den Charakter einer freien Phantaſie annimmt und zuletzt wieder in eine Cadenz ausläuft, die dann ins Thema überleitet[31], welches nun von Neuem durchgearbeitet und zu einem glänzenden Schluß geführt wird.

Eine Steigerung der Solokräfte begegnet uns auch hier in dem für die Gräfinnen Lodron im Februar 1776 geſchrie-

30) Jedermann wird ſich dabei an den Schluß des Adagio in Beethovens C-dur Concert erinnern, wie ja auch dem Eingang ſeines Es-dur Concerts ein ähnlicher Gedanke wie dem Mozartſchen zu Grunde liegt.

31) Dittersdorf erzählt (Selbſtbiogr. S. 47 f.) wie zu ſeiner Zeit die Sitte aufgekommen ſei an die Stelle der Cadenzen oder Capricci, in welchen der Virtuos ſeine Fertigkeit zeigte, eine freie Phantaſie einzuſchalten, in welcher man in ein einfaches Thema überging, das nach allen Regeln der Kunſt einigemal variirt wurde. Offenbar beruht die Einführung eines neuen Themas hier wie in den Violinconcerten auf eben jener Sitte, nur daß hier ausgeführt iſt, was auch der freien Phantaſie überlaſſen blieb. — Die von Mozart ſelbſt ausgearbeiteten Cadenzen zum Concertone, zur Concertante und zum Tripelconcert zeigen ganz die auch ſpäter übliche Weiſe eins oder mehrere Hauptmotive des Satzes frei zu behandeln, glänzend mit Paſſagen zu umgeben und dieſe namentlich als die Handhabe einer reichen modulatoriſchen Abwechslung zu verwenden. Uebrigens wird der Anfang der Cadenz regelmäßig auf den Quartſextenaccord gebauet, der meiſtens ebenſo wie in der Arie (S. 304) herbeigeführt wird.

Digitized by Google

benen Concert für drei Klaviere (106). Eine ſtreng contrapunktiſch durchgeführte Selbſtändigkeit der drei Soloinſtrumente, wie wir ſie in den Bachſchen Concerten finden, darf man hier nicht erwarten; aber es giebt ſich eine große Geſchicklichkeit und Freiheit und ein feiner Sinn kund für die Klangwirkungen, welche durch die verſchiedenen Combinationen der Inſtrumente, durch Verdoppelungen, Verſtärkung der Melodie oder des Baſſes, durch die Lage der Begleitung, auch durch das Abwechſeln der Inſtrumente hervorgebracht wird. Im erſten Satz iſt am meiſten darauf geſehen, daß alle drei Klaviere in ziemlich gleicher und jedes in eigenthümlicher Weiſe zuſammenwirken, obgleich auch hier ſchon das dritte Klavier den beiden andern gegenüber nicht ganz ebenbürtig erſcheint; noch mehr aber tritt es in den beiden letzten Sätzen zurück, wo es mehr und mehr auf die Rolle der Begleitung angewieſen wird, ſo daß es im Finale ſich auch nicht mehr an den Cadenzen betheiligt[32]. Der Charakter des Concerts iſt lebhaft und heiter; das Ganze iſt mit einem, hier ſehr wohl angebrachten leichten Humor behandelt, der ſeinen Spaß darin findet, die drei Spieler in Bewegung zu ſetzen, und dadurch dieſe wie die Zuhörer zu unterhalten[33].

Die Betheiligung des Orcheſters bei dieſem Concert iſt eine durchaus ſelbſtändige. Auch hier ſind die Partien der Tutti und des Accompagnements nicht vollſtändig geſchieden, ſo daß das Orcheſter in jenen herrſcht, in dieſen dient, ſondern jeder Satz iſt ein Ganzes, mit Einſicht ſo gegliedert,

32) Mozart konnte daher ohne allzuviel aufzugeben dies Concert auch für zwei Klaviere bearbeiten; die ſo geänderten Soloſtimmen ſind von ſeiner Hand geſchrieben noch vorhanden.

33) Mozart ſcheint ſelbſt Freude an dieſem Concert gehabt zu haben und berichtet ſeinem Vater mit einiger Genugthuung, daß es ihm gelungen ſei ſowohl in Augsburg (24. Octbr. 1777) als in Manheim (24. März 1778) daſſelbe zur Aufführung zu bringen.

Digitized by Google

daß Orcheſter und Klavier einander gegenſeitig fördern und tragen, und erſt durch ihr Zuſammenwirken das Kunſtwerk zu Stande kommt.

Was die Behandlung des Klaviers anlangt, ſo ſind die Hauptforderungen, welche Mozart an den Klavierſpieler ſtellt, leicht zu faſſen. Vor Allem iſt es einfacher und geſangreicher Vortrag der Melodie, Klarheit und Nettigkeit der Verzierungen — welche, durch die Beſchaffenheit der damaligen Klaviere bedingt, damals häufiger waren, aber den weſentlichen Charakter der Melodie erkennen laſſen mußten —, Fertigkeit und Ausdauer in laufenden Paſſagen und im Triller. Viele Aufgaben der Technik, welche ſchon die nächſte Zeit ſtellte, z. B. Octaven- Terzen- Sertengänge kommen noch gar nicht, oder mäßig vor. Beſchränkt iſt auch der Gebrauch der linken Hand; Geläufigkeit wird ihr vorherrſchend nur in Begleitungsfiguren, ſelten in eigentlichen Paſſagen zugemuthet, dagegen wohl Selbſtändigkeit in Vortrag eigner Melodie. — Was der Componiſt mit dieſen Mitteln einer noch beſchränkten Technik zu leiſten vermochte, das liegt uns klar erkennbar vor; das Leben, welches der Virtuos ſeinen Werken durch die Genialität der Ausführung zu verleihen vermochte, läßt ſich durch keine Betrachtung über ſeine techniſchen Mittel wieder hervorrufen.

29.

Wir haben, indem wir dem Entwickelungsgang unſeres jungen Meiſters nachgingen, die lange vielverzweigte Bahn ſeiner Studien mit ihm durchmeſſen; verſuchen wir nun in einem raſchen Ueberblick die Hauptzüge zuſammenzufaſſen.

Als ein Jüngling von einundzwanzig Jahren ſtand er nicht allein als Virtuos auf drei Inſtrumenten, dem Klavier, der Orgel und der Violine den erſten Meiſtern ſeiner Zeit

Digitized by Google

ebenbürtig da, ſondern er überbot durch ſeine Leiſtungen als Componiſt auf den verſchiedenſten Gebieten beiweitem das was er als ausübender Künſtler leiſtete. Vergegenwärtigen wir uns daß er für das Theater in der Opera seria und buffa, für die Kirche in verſchiedenen Zweigen und Richtungen, für das Concert in allen Gattungen der Inſtrumentalmuſik für Orcheſter, für Blas- und Saiteninſtrumente, für das Soloſpiel mit Erfolg thätig geweſen war, daß bereits gegen zweihundert Compoſitionen von dieſer Thätigkeit Zeugniß ablegten, ſo erſtaunt man über die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit ſeiner Production, nicht minder über die Beharrlichkeit ſeines Fleißes und den Ernſt ſeiner Studien. Nie ſehen wir ihn aufs Gerathewohl zugreifen und wieder liegen laſſen, vom Zufall getrieben verſuchen und nachgeben ehe das Ziel erreicht iſt; überall iſt bewußtes Wollen, ſichere Stetigkeit im Arbeiten und im Fortſchreiten. Um dieſe glückliche Entwickelung hat ein nicht geringes Verdienſt die planmäßige, von ebenſoviel Ernſt und Pflichttreue als Einſicht und Liebe getragene Erziehung des Vaters, die nicht allein ſchädliche Einflüſſe von dem leicht erregbaren Sinn des Sohnes abwehrte und ſeine ganze Kraft auf die künſtleriſche Ausbildung concentrirte, ſondern auch poſitiv ihn auf dem Wege der rechten Erkenntniß erhielt. Allein der größere Antheil fällt der wunderbaren Organiſation Mozarts zu. Seine Natur war eine ſo echt künſtleriſche, daß ſein ganzes inneres Leben für ihn der Keim zu muſikaliſcher Geſtaltung war, daß die Formen des muſikaliſchen Kunſtwerks für ihn die nothwendigen und natürlichen waren um ſeine Empfindungen auszuſprechen. So ſehr die außerordentliche Fähigkeit, mit welcher er ſich derſelben in einem Alter bemächtigt hatte, in welchem man gewöhnlich ſich der Formen des Denkens mittelſt der ſprachlichen Darſtellung zu bemeiſtern anfängt,

Digitized by Google

eine Anticipation gewöhnlichen Menſchen gegenüber iſt, ſo erſcheint doch in dem Entwickelungsgange dieſer ſo organiſirten Natur nichts verfrüht, übereilt oder verſchoben. Von einem unmittelbaren Gefühl geleitet nimmt er ſtets nur das an, was auf dieſem Standpunkt ſeiner Natur gemäß iſt, nimmt dieſes ganz in ſich auf und gewinnt dadurch die Feſtigkeit, den nächſten Schritt ebenſo ſicher zu thun. Wir ſehen, wie er von allen Seiten her der Form Herr zu werden beſtrebt iſt, und wie ihm dies Schritt vor Schritt mehr und mehr gelingt. Allein von Anfang an geſchieht dies nicht in der Weiſe daß er eine äußerliche Fertigkeit und Gewandtheit zu erreichen ſtrebt, um ſie hinterher anzuwenden, ſondern er ſucht nach dem nothwendigen Ausdruck für das was ihn innerlich bewegt und zu produciren zwingt. Daher auch von ſeinen früheſten Arbeiten an kein Widerſpruch zwiſchen Form und Gehalt ſich findet; beides in ſeiner Vereinigung macht das Kunſtwerk und darin offenbart ſich die wahrhaft künſtleriſche Natur, daß er von Jugend auf aus einem Mittelpunkt heraus ſchafft, daß aus einem Keim alle Glieder hervorwachſen, daher immer ein Ganzes entſteht, anfangs noch unbedeutend dem Weſen und der Behandlung nach, aber ſchon ein Ganzes, abgerundet und abgeſchloſſen in beſtimmt ausgeſprochener künſtleriſcher Geſtalt. Im Entwickelungsgang der Völker, welche eine Kunſt ſelbſtändig erzeugt und ausgebildet haben, tritt uns die Erſcheinung entgegen, daß ſie, bald begünſtigt bald gehemmt von äußeren Verhältniſſen, Jahrhunderte lang ringen und ſtreben, bis ſie in verſchiedenen Anſätzen, hier ſtoßweiſe, dort in leiſen, kaum merklichen Uebergängen aller Mittel und Formen der Kunſtübung ſich bemächtigt haben, ſobald daß dieſe, ſo auch das innere geiſtige und gemüthliche Leben des Volks frei geworden iſt und angeregt zu künſtleriſchen Thaten, dem Meiſter ſich willig fügen, der mit dem geiſtigen und techniſchen

Digitized by Google

Erbtheil seiner Väter frei schaltend, in der Darstellung des Schönen die höchste Aufgabe der Kunst zu lösen vermag. Diesen wunderbar herrlichen Anblick der organischen Entwickelung einer begabten Künstlernatur, welche durch keine scheinbare Störung gehemmt wird, der vielmehr Alles zum Besten dient, die, indem sie abwirft was nur vorübergehenden Zwecken diente, um so kräftiger emporwächst — diesen Anblick gewährt uns der Entwickelungsgang Mozarts. Sicheren Schritts geht er vorwärts ohne je aus dem Gleichgewichte zu kommen; der Schnelligkeit, mit welcher er auffaßt was ihm zu seiner Förderung noth ist, entspricht die Sicherheit, mit welcher er es sich aneignet. So gelingt es ihm sich der äußeren Bedingungen der Kunstübung von allen Seiten her, in jeder Weise vollständig und sicher zu bemächtigen ohne seine schöpferische Kraft in ihrer eigensten Individualität zu beeinträchtigen, weil in keinem Augenblick die formale Bildung und die Ausübung der Production einander fremd oder gar feindselig geworden sind; die innere Kraft erlahmt daher nicht durch die stetige Anstrengung, sondern sie erstarkt. Mit dem Menschen wächst der Künstler; je lebendiger und je freier die Seele sich regt, um so bedeutender und größer werden die künstlerischen Formen; je tiefer die Empfindung, je mächtiger die Leidenschaft im Busen spricht, um so mehr erfüllen und beseelen sie auch das musikalische Kunstwerk.

Das ist der größte Erfolg einer künstlerischen Jugendbildung, daß sie die Mittel der Kunst in ihrem vollen Umfang dem Manne zu freier Herrschaft übergebe. Was durch Schule, durch Disciplin zu erlangen war das hatte Mozart in Salzburg errungen; er mußte heraus aus diesen engen Verhältnissen, mußte auf sich selbst stehen, und Freiheit und Selbständigkeit im Kampf bewähren: den Mann und den Künstler mußte das Leben bilden, und auf diesem Gange wollen wir jetzt unsern Meister begleiten.

Digitized by Google

Beilagen.

V — X.

Digitized by Google

Digitized by Google

V.

1[1].

Verona 7 Gennajo 1770.

Allerliebſte Schweſter!

Einen ſpannenlangen Brief habe ich gehabt, weil ich auf eine Antwort vergebens gewartet habe; ich hatte auch Urſache, weil ich Deinen Brief noch nicht empfangen hatte. Jetzt hört der deutſche Tölpel auf und das wälſche Tölperl fängt an. Lei è piu franca nella lingua italianna di quel che mi ho imaginato. Lei mi dica la cagione, perchè Lei non fù nella commedia che anno giocato i Cavalieri. Adesso sentiamo sempre una Opera titolata: *Il Ruggiero*. *Oronte*, il padre di *Bradamante*, è un principe (fà il Sign. *Afferi*), bravo cantante, un baritono, ma gezwungen, wenn er in Falſet hinaufpiepet, aber doch nicht ſo ſehr, wie Tibaldi in Wien[2]. *Bradamante*, innamorata di *Ruggiero* (mà ſie ſoll den Leone heirathen, will aber nicht) fà una povera Baronessa, che ha avuto una gran disgrazia, ma non sò la quale. Recita unter einem fremden Namen, ich weiß aber den Namen nicht; ha una voce passabile e la statura non sarrebbe male, ma distuona come il diavolo. *Ruggiero*, un ricco principe innamorato di *Bradamante*, è un Musico: canta un poco manzuolisch ed ha una bellissima voce forte ed è già vecchio: ha 55 anni ed a una läufige Gurgel. *Leone* ſoll die *Bradamante* heirathen, ricchisissimo è; ob er aber außer dem

1) Die Briefe ſind meiſtens nach Niſſen abgedruckt, mit Berichtigung der offenbaren Fehler. Wo mir andere Quellen zu Gebot ſtanden, habe ich es angegeben.

2) S. 87. 310.

Digitized by Google

Teatro reich iſt, das weiß ich nicht. La moglie di Afferi che ha una bellissima voce, ma è tanto sussuro nel teatro che non si sente niente. *Irene* ſa una sorella di *Lolli*, del gran Violinista, che habbiamo sentito a Vienna, a una ſchroffelte voce e canta sempre um ein Viertel zu tardi o troppo a buon' ora. *Ganno* ſa un signore che non sò come si chiama: è la prima volta che lui recita. Zwiſchen einem jeden Act iſt ein Ballet. Es iſt ein braver Tänzer da, der ſich nennt Monsieur Rössler. Er iſt ein Teutſcher und tanzt recht brav. Als wir das letzte Mal (aber nicht gar das letzte Mal) in der Oper waren, haben wir den Mr. Rössler in unſern Palco heraufkommen laſſen (denn wir haben die Loge des Mr. Carlotty frey, denn wir haben den Schlüſſel dazu) und mit ihm geredet. A propos. Alles iſt in der Maschera jetzt, und was das Commodeſte iſt, wenn man eine Larve auf dem Hute hat, und hat das Privilegium, den Hut nicht abzuziehen, wenn Einer mich grüßt, und nimmer beim Namen zu nennen, ſondern allezeit: Servitore umilissimo, Signora Maschera. Cospetto di Bacco, das ſpritzt. Was aber das Rareſte iſt, iſt dieſes, daß wir um halb acht Uhr zu Bette gehen. Se Lei indovinasse questo, io dirò certamente che Lei sia la Madre di tutti gli indovini. Küſſe anſtatt meiner der Mama die Hand, und Dich küſſe ich zu tauſend Mal und verſichere Dich, daß ich werde bleiben immer

Dein aufrichtiger Bruder

Portez Vous bien et aimez moi toujours.

2.

[Mailand] 26 Januar 1770.

Mich freut es recht von ganzem Herzen, daß Du bei der Schlittenfahrt, von der Du mir ſchreibſt, Dich ſo ſehr ergötzt haſt, und ich wünſche Dir tauſend Gelegenheiten zur Ergötzung, damit Du recht luſtig Dein Leben zubringen mögteſt. Aber eins verdrießt mich, daß Du den Herrn von Mölk ſo unendlich ſeufzen und leiden haſt laſſen, und daß Du nicht mit ihm Schlitten gefahren biſt, damit er Dich hätte umſchmeißen können. Wie viele Schnupftücher wird er nicht denſelbigen Tag wegen Deiner gebraucht haben vor Weinen. Er wird zwar vorher ſchon drei Loth Weinſtein eingenommen haben, die ihm die grauſame Un-

Digitized by Google

reinigkeit ſeines Leibes, die er beſitzt, ausgetrieben haben wird. Neues weiß ich Nichts, als daß Herr Gellert, der Poet zu Leipzig geſtorben iſt und dann nach ſeinem Tode keine Poeſien mehr gemacht hat. Juſt ehe ich dieſen Brief angefangen habe, habe ich eine Aria aus dem Demetrio[3] verfertigt, welche ſo anfängt:

Misero tu non sei:
tu spieghi il tuo dolore,
e se non desti amore,
ritrovi almen pietà.
Misera ben son io,
che nel segretto laccio
amo, non spero e taccio,
e l' idol mio nol sà.

Die Oper zu Mantua iſt hübſch geweſen. Sie haben den Demetrio geſpielt. Die prima Donna ſingt gut, aber ſtill; und wenn man ſie nicht agiren ſähe, ſondern ſingen nur allein, ſo meynte man, ſie ſänge nicht, denn den Mund kann ſie nicht öffnen, ſondern winſelt Alles her, welches uns aber Nichts Neues iſt zu hören. Die seconda Donna macht ein Anſehn wie ein Grenadier, und hat auch eine ſtarke Stimme; und ſingt wahrhaftig nicht übel, für das, daß ſie das erſte Mal agirt. Il primo uomo, il musico ſingt ſchön, aber hat eine ungleiche Stimme. Er nennt ſich Caselli. Il secondo uomo iſt ſchon alt, und mir gefällt er nicht. Der Tenor nennt ſich Ottini: er ſingt nicht übel, aber halt ſchwer, wie alle italieniſchen Tenore; er iſt unſer ſehr guter Freund. Wie der zweite heißt, weiß ich nicht. Er iſt noch jung, aber nicht viel Rares. Primo ballerino, gut; Prima ballerina, gut, und man ſagt, ſie ſei gar kein Hund; ich aber habe ſie nicht in der Nähe geſehen. Die Uebrigen ſind wie alle Andern. Ein Grotesco iſt da, der gut ſpringt, aber nicht ſo ſchreibt wie ich: wie die Säue brunzen. Das Orcheſter iſt nicht übel. Zu Cremona iſt das Orcheſter gut, und der erſte Violiniſt heißt Spagnoletta. Prima Donna nicht übel, ſchon alt, glaube ich, wie ein Hund; ſingt nicht ſo gut, wie ſie agirt, und iſt die Frau eines Violiniſten, der bei der Oper mit geigt, und ſie nennt ſich Masci. Die Oper hieß La clemenza di Tito. Seconda Donna, auf dem Theater kein Hund, aber nichts Rares. Primo uomo, musico, Cicognani, eine hübſche Stimme und ein ſchönes Cantabile. Die andern zwei Caſtraten, jung und paſſabel. Der Tenor

3) Von Metaſtaſio; ſie findet ſich A. I. sc. 4.

nennt sich non lo so, hat ein angenehmes Wesen, sieht dem Le Roi zu Wien natürlich gleich. Ballerino primo, gut und ein sehr großer Hund. Eine Tänzerin war da, die nicht übel getanzt hat, und was das nicht für ein capo d'opera ist, außer dem Theater und in demselben kein Hund. Die Uebrigen wie Alle. Ein Grotesco ist auch dort, der bei jedem Sprunge einen hat streichen lassen. Von Milano kann ich Dir wahrhaftig nicht viel schreiben: wir waren noch nicht in der Oper. Wir haben gehört, daß die Oper nicht gerathen hat. Primo uomo, Aprile, singt gut, hat eine schöne gleiche Stimme. Wir haben ihn in einer Kirche gehört, wo just ein großes Fest war. Madam Piccinelli von Paris, welche in unserm Concerte gesungen hat, agirt bei der Oper. Herr Pick, welcher zu Wien tanzte, tanzt jetzt hier. Die Oper nennt sich Didone abandonata, und wird bald aufhören. Sign. Piccini, welcher die zukünftige Oper schreibt, ist hier. Ich habe gehört, daß seine Oper heißt: Cesare in Egitto.

Wolfgang de Mozart
Edler vom Hochenthal, Freund des Zahlhauſens.

3.

[Nachschrift.] [Mailand 10 Febr. 1770.]

Wenn man die Sau nennt, so kömmt sie gerennt. Ich bin wohl auf, Gott Lob und Dank, und kann kaum die Stunde erwarten, eine Antwort zu sehen. Ich küsse der Mama die Hand, und meiner Schwester schicke ich ein Blattern — — Busserl, und bleibe der nämliche — — aber wer? — — der nämliche Hanswurst. Wolfgang in Deutschland, Amadeo in Italien

de Morzantini.

4.

[Nachschrift.] [Mailand 17 Febr. 1770.]

Da bin ich auch, da habt's mich: Du Mariandel, mich freut es recht, daß Du so erschrecklich — — lustig gewesen bist. Dem Kindsmensch, der Urserl, sage, daß ich immer meyne, ich hätte ihr alle Lieder wieder zurückgestellt; aber allenfalls, ich hätte sie in den wichtigen und hohen Gedanken nach Italien mit mir geschoben, so werde ich nicht ermangeln, wenn ich es finde, es in den Brief hinein zu prägen. Addio, Kinder, lebt's wohl, der

Digitized by Google

Mama küſſe ich tauſend Mal die Hände, und Dir ſchicke ich hundert Buſſerln oder Schmazerln auf Dein wunderbares Pferdgeſicht. Per fare il fine, bin ich Dein etc.

5.

[Nachſchrift.]

Und ich küſſe die Mama und Dich. Ich bin völlig verwirrt vor lauter Affairen. Ich kann unmöglich mehr ſchreiben.

6.

[Mailand] den 3 März 1770.

Cara sorella mia!

Recht vom ganzen Herzen freut es mich, daß Du Dich ſo luſtig gemacht haſt. Du mögteſt aber etwa glauben, ich hätte mich nicht luſtig gemacht. Aber ja, ich könnte es nicht zählen. Ich glaube gewiß, wir waren ſechs oder ſieben Mal in der Oper, und dann in den feste di ballo, welche, wie zu Wien, nach der Oper anfangen, aber mit dem Unterſchied, daß zu Wien mit dem Tanzen mehr Ordnung iſt. Die facchinata und chiccherata haben wir auch geſehen. Die erſte iſt eine Maskerade, welche ſchön zu ſehen iſt, weil ſich Leute anlegen als facchini oder als Hausknechte, und da iſt eine barca geweſen, worin viel Leute waren, und viele ſind auch zu Fuße gegangen. Vier oder ſechs Chöre Trompeten und Paucken, und auch etliche Chöre Geigen und andere Inſtrumente. Die chiccherata iſt auch eine Maskerade. Die Mailänder heißen chicchere diejenigen, die wir petits maitres heißen, oder Windmacher halt, welche denn alle zu Pferde, welches recht hübſch war. Mich erfreut es jetzt ſo, daß es dem Herrn von Aman beſſer geht, als wie es mich betrübt hat, wie ich gehört habe, daß er ein Unglück gehabt hat[4]. Was hat die Madame Roſa für eine Maske gehabt? Was hat der Herr von Mölk für eine gehabt? Was hat Herr von Schidenhofen für eine gehabt? Ich bitte Dich, ſchreibe es mir, wenn Du es weißt: Du wirſt mir einen ſehr großen Gefallen erweiſen. Küſſe ſtatt meiner

4) L. Mozart ſchreibt in einem früheren Brief: „Das Unglück des Hrn. von Aman, von dem Du ſchreibſt, hat uns nicht nur höchſtens betrübt, ſondern dem Wolfgang viele Thränen gekoſtet: Du weißt, wie empfindlich er iſt.“ S. V, 8.

Digitized by Google

der Mama die Hände 1000000000000 Male. An alle gute Freunde Complimente von wanſten derwiſcht, ſo haſten ſchon, und von Don Casarella, abſonderlich von hinten her. —

7.

[Nachſchrift.] [Mailand 13 März 1770.]

Ich empfehle mich und küſſe die Mama und meine Schweſter Millionen Male und lebe geſund, Gott ſei Dank. Addio.

8.

[Bologna] 24 März 1770.

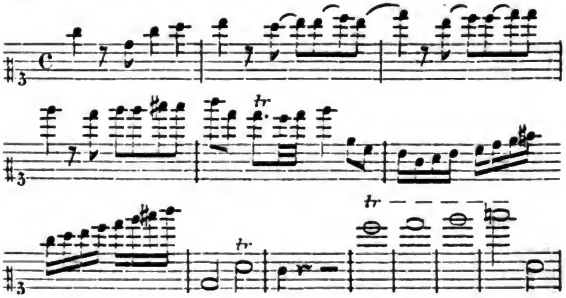
O Du Fleißige Du!

Weil ich gar ſo lange faul war, ſo habe ich gedacht, es ſchadete nicht, wenn ich wieder eine kurze Zeit fleißig wäre. Alle Poſttage, wann die deutſchen Briefe kommen, ſchmeckt mir das Eſſen und Trinken viel beſſer. Ich bitte, ſchreibe mir, wer bei den Oratorien ſingt. Schreib' mir auch, wie der Titel von den Oratorien heißt. Schreibe mir auch, wie Dir die Haydn'ſchen Menuette gefallen, ob ſie beſſer als die erſtern ſind. Daß Herr von Aman wieder geſund iſt, freut mich von Grund meines Herzens: ich bitte Dich, ſage ihm, er ſoll ſich wohl in Obacht nehmen: er ſoll keine ſtarke Commotion machen. Sage es ihm, ich bitte Dich. Aber ſage ihm auch, daß ich ſo oft an Dich denke, wie wir zu Triebenbach Handwerker geſpielt haben, und da er durch den Schrottbeutel und durch das Iſchmachen, den Namen Schrattenbach[5] vorſtellte. Und ſage ihm auch: daß ich ſo oft daran denke, da er oft zu mir geſagt hatte folgende Worte: Wollen wir uns vertheilen? und da ich ihm allezeit antwortete: Wie z'wieder! Aufs nächſte werde ich Dir ein Menuett, welchen Mr. Vick auf dem Theater tanzte, ſchicken, und welchen dann in feste di ballo zu Mailand alle Leute tanzten, nur damit Du daraus ſiehſt, wie langſam die Leute tanzen. Der Menuett an ſich ſelbſt iſt ſehr ſchön. Er iſt natürlich von Wien, alſo gewiß von Teller oder von Starzer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatraliſcher Menuett iſt, der langſam geht. Die Menuette aber

5) Familienname des Erzbiſchofes Sigismund von Salzburg.

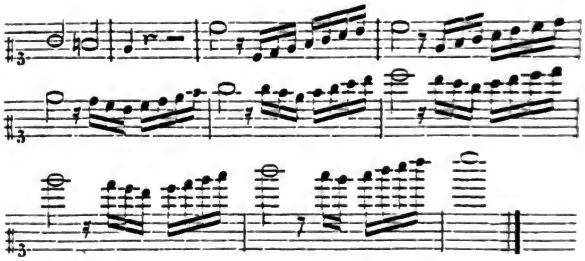
Digitized by Google

von Mailand oder die wälſchen haben viele Noten, gehen langſam und viel Takte. Z. B. der erſte Theil hat 16, der zweite 20 auch 24 Takte. Zu Parma lernten wir eine Sängerin kennen, und hörten ſie auch recht ſchön in ihrem eigenen Hauſe, nämlich die berühmte Bastardella[6], welche 1. eine ſchöne Stimme, 2. eine galante Gurgel, 3. eine unglaubliche Höhe hat[7]. Folgende Töne und Paſſagen hat ſie in meiner Gegenwart geſungen:



6) L. Mozart ſchreibt von derſelben: „In Parma hat uns die Sängerin Guari [Ajugari] oder ſogenannte Bastardina oder Bastardella zum Speiſen eingeladen und hat uns drey Arien geſungen. Daß ſie bis ins C sopra acuto ſoll hinaufſingen war uns nicht zu glauben möglich: allein die Ohren haben mich deſſen überzeugt. Die Paſſagen die der Wolfg. aufgeſchrieben waren in ihrer Arie, und dieſe ſang ſie zwar etwas ſtiller als die tiefern Töne, allein ſo ſchön wie eine Octavinpfeife in einer Orgel. Kurz die Triller und Alles machte ſie ſo wie Wolfg. es aufgeſchrieben hat, es ſind die nämlichen Sachen von Note zu Note. Nebſt dem hat ſie eine gute Alt-Tiefe bis ins G. Sie iſt nicht ſchön, doch auch nicht eben garſtig, hat zu Zeiten mit den Augen einen wilden Blick wie die Leute, die der Fraiß [Krämpfen] unterworfen ſind, und hinkt mit einem Fuß. Sonſt hat ſie eine gute Aufführung, folglich einen guten Charakter und guten Namen."

7) Oulibicheff (I, p. 45) erwähnt als eines ähnlichen Phänomens der Mad. Becker, welche 1823 Petersburg durch ihre hohe Stimme und Coloratur in Erſtaunen ſetzte. Sie war damals in Hamburg und früher in Kopenhagen engagirt. Kuhlau ſchrieb für ſie die Partie der Adelaide in der Räuberburg, deren große Arie im dritten Act (n. 18) bis ins a geht. Man erzählt, daß ſie auf einen ernſten Blick des Muſikdir. Schwenke das gefährliche a feſt einzuſetzen ſich ſo zuſammengenommen habe, daß ſie ſtatt deſſen c ſang.



9.

[Nachſchrift.] [Rom 14 April 1770.]

Ich bin, Gott Lob und Dank! nebſt meiner miſerablen Feder geſund und küſſe die Mama und die Nannerl tauſend oder 1000 Mal. Ich wünſchte nur, daß meine Schweſter zu Rom wäre, denn ihr würde dieſe Stadt gewiß wohl gefallen, indem die Peterskirche regulär, und viele andere Sachen zu Rom regulär ſind. Die ſchönſten Blumen tragen ſie jetzt vorbei; den Augenblick ſagte es mir der Papa. Ich bin ein Narr, das iſt bekannt. O ich habe eine Noth. In unſerm Quartier iſt nur ein Bett. Das kann die Mama ſich leicht einbilden, daß ich bei dem Papa keine Ruhe habe. Ich freue mich auf das neue Quartier. Jetzt habe ich juſt den heil. Petrus mit dem Schlüſſelamt, den heiligen Paulus mit dem Schwert, und den heiligen Lukas mit meiner Schweſter etc. etc. abgezeichnet. Ich habe die Ehre gehabt, des heil. Petrus Fuß zu S. Pietro zu küßen, und weil ich das Unglück habe, ſo klein zu ſein, ſo hat man mich als den nämlichen alten

Wolfgang Mozart

hinaufgehoben.

10.

Rom den 21 April 1770.

Cara sorella mia!

Ich bitte Dich, Du wirſt die Künſte von der Rechenkunſt finden, denn Du haſt ſie ſelbſt aufgeſchrieben, und ich habe ſie verloren, und weiß alſo Nichts mehr davon. Alſo bitte ich Dich,

ſie mir zu copiren, nebſt andern Rechenexempeln, und mir ſie her zu ſchicken.

Manzuoli ſteht im Contract mit den Mailändern, bei meiner Oper zu ſingen. Der hat mir auch deßwegen in Florenz vier oder fünf Arien geſungen, auch von mir einige, welche ich in Mailand componiren habe müſſen, weil man gar nichts von theatral. Sachen von mir gehört hatte, um daraus zu ſehen, daß ich fähig bin, eine Oper zu ſchreiben. Manzuoli begehrt 1000 Ducaten. Man weiß auch nicht, ob die Gabrielli ſicher kommen wird. Einige ſagen, es wird die de Amicis ſingen, welche wir in Neapel ſehen werden. Ich wünſchte, daß ſie und Manzuoli recitirten. Da wären nun zwey gute Bekannte und Freunde von uns. Man weiß auch noch nicht das Buch. Eins von Metastasio habe ich dem Don Ferdinando[8] und dem Herrn von Troyer recommandirt.

Jetzt habe ich juſt die Arie: Se ardire e speranza[9] in der Arbeit. — — —

11.

[Rom] 25 April 1770.

Cara sorella mia!

Io vi accerto, che io aspetto con una incredibile premura tutte le giornate di posta qualche lettera di Salisburgo. Jeri fummo à S. Lorenzo, e sentimmo il Vespero, e oggi matina la messa cantata, e la sera poi il secondo vespero, perchè era la festa della Madonna del Buon consiglio. Questi giorni fummo nel Campidoglio e viddemmo varie belle cose. Se io volessi scrivere tutto quel che viddi, non basterebbe questo foglietto. In due Accademie suonai, e domani suonerò anche in una. — Subito dopo pranzo giuochiamo a Potsch[10]. Questo è un giuoco che imparai quì, quando verrò a casa, ve l'imparerò. Finita questa lettera finirò una sinfonia mia, che cominciai. L'aria è finita, una sinfonia è dal copista (il quale è il mio padre) perche noi non la vogliamo dar via per copiarla; altrimente ella sarebbe rubata.

Roma caput mundi, il 25 Aprile anno 1770, nell'anno venturo 1771.

Wolfgango in Germania, Amadeo Mozart in Italia.

Hinten wie vorn und in der Mitte doppelt.

8) Haushofmeiſter des Grafen Firmian in Mailand.
9) Aus Metaſtaſios Demofoonte A. I. sc. 13.
10) Das Boccia-Spiel.

Digitized by Google

12.

[Nachschrift.] [Rom 28 April 1770.]

Meine Schwester küsse ich ins Gesicht, und der Mama die Hände. Ich habe noch keine Scorpionen und Spinnen gesehen: man redet und höret gar nichts davon. Die Mama wird wohl meine Schrift kennen. Schreibe die Mama mir's geschwinde, denn sonst setze ich meinen Namen her.

13.

[Nachschrift.] [Rom 2 Mai 1770.]

Ich bin Gott Lob und Dank gesund, und küsse der Mama die Hand, wie auch meiner Schwester das Gesicht, Nase, Mund, Hals, und meine schlechte Feder.

14.

Neapel, den 19 Mai 1770.

C. S. M.

Vi prego di scrivermi presto e tutti i giorni di posta. Io vi ringrazio di avermi mandata questi Rechenhistorie, e vi prego, se mai volete avere mal di testa, di mandarmi ancora un poco di questi Künste. Perdonate mi che scrivo si malamente, ma la razione è perchè anche io ebbi un poco mal di testa. Der 12te Menuett von Haydn, den Du mir geschickt hast, gefällt mir recht wohl, und den Baß hast Du unvergleichlich dazu componirt, und ohne mindesten Fehler. Ich bitte Dich, probire öfter solche Sachen.

Die Mama soll nicht vergessen, die Flinten alle beide putzen zu lassen. Schreibe mir, wie es dem Herrn Canari geht. Singt er noch? Pfeift er noch? Weißt Du, warum ich auf den Canari denke? Weil in unserm Vorzimmer einer ist, welcher ein G'seis macht, wie unserer. A propos, der Herr Johannes wird wohl den Gratulations-Brief empfangen haben, den wir haben schreiben wollen. Wenn er ihn aber nicht empfangen hätte, so werde ich ihm schon selbst mündlich sagen zu Salzburg, was darin hätte stehen sollen. Gestern haben wir unsere neuen Kleider angezogen; wir waren schön wie die Engel. An die Nandl meine Empfehlung, und sie soll fleißig für mich beten. Den 30ten wird

die Oper anfangen, welche der Jomelli componirt. Die Königin und den König haben wir unter der Meſſe zu Portici in der Hofcapelle geſehen, und den Veſuvius haben wir auch geſehen. Neapel iſt ſchön, iſt aber volkreich wie Wien und Paris. Und von London und Neapel, in der Impertinenz des Volkes weiß ich nicht, ob nicht Neapel London übertrifft; indem hier das Volk, die Lazzaroni, ihren eigenen Obern, oder Haupt haben, welcher alle Monate 25 Ducati d'argento vom König hat, um nur die Lazzaroni in einer Ordnung zu halten.

Bei der Oper ſingt die de Amicis. Wir waren bei ihr. Die zweite Oper componirt Caffaro; die dritte Ciccio di Majo, und die vierte weiß man noch nicht. Gehe fleißig nach Mirabell[11] in die Litaneyen, und höre das Regina coeli oder das Salve Regina und ſchlaf geſund und laß Dir nichts Böſes träumen. An Herrn von Schidenhofen meine grauſame Empfehlung tralaliera, tralaliera. Und ſage ihm, er ſoll den Repetiter-Menuett auf dem Claviere lernen, damit er ihn nicht vergeſſen thut. Er ſoll bald dazu thun, damit er mir die Freude thut machen, daß ich ihm einmal thue accompagniren. An alle andere gute Freunde und Freundinnen thue meine Empfehlungen machen, und thue geſund leben, und thue nit ſterben, damit Du mir noch kannſt einen Brief thun, und ich Dir hernach noch einen thue, und dann thun wir immer ſofort, bis wir was hinaus thun, aber doch bin ich der, der will thun, bis es ſich endlich nimmer thun läßt. Indeſſen will ich thun bleiben

W. M.

15.

[Nachſchrift.] [Neapel 22 Mai 1770.]

Ich bin Gott Lob und Dank geſund, und küſſe der Mama die Hände, und alle Beyde küſſe ich zu tauſend Mal.

16.

Neapel 29 Mai 1770.

C. S. M.

Jeri l'altro fummo nella prova dell' opera dell Sign. Jomelli, la quale è una opera che è ben scritta e che me piace

11) Luſtſchloß des Erzbiſchofs unmittelbar bei Salzburg.

Digitized by Google

veramente. Il Sign. Jomelli ci ha parlato ed era molto civile. E fummo anche in una chiesa a sentir una Musica la quale fù del Sign. Ciccio de Majo, ed era una bellissima Musica. Anche lui ci parlò ed era molto compito. La Signora de Amicis cantò a meraviglia. Stiamo Dio grazia assai bene di salute, particolarmente io, quando viene una lettera di Salisburgo. Vi prego di scrivermi tutti giorni di posta, e se anche non avete niente da scrivermi, solamente vorrei averlo per aver qualche lettera tutti giorni di posta. Egli non sarrebbe mal fatto, se voi mi scriveste qualche volta una letterina italiana. — — —

17.

Neapel, den 5 Juni 1770.

Heute raucht der Vesuvius stark. Potz Blitz und kanent aini. Haid homa gfresa beim Herr Doll Dos is a deutscha Compositör und a browa Mo. Anjetzo beginn ich meinen Lebenslauf zu beschreiben. Alle 9 ore, qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Al giorno di grasso, un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrosto; al giorno di magro, un piccolo pesce; e di poi andiamo a dormire. Est-ce que Vous avez compris? Redma dastr soisburgarisch, don as is gschaida. Wir sand Gottlob gesund, da Voda und i. Ich hoffe Du wirst Dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom sind zwei Schlafstädte. A scheni Schrift! Net wor? Schreibe mir und sei nicht so faul. Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête. Ich freue mich schon auf die Porträte[12], und i bi korios, wias da gleich sieht; wons ma gfoin, so los i mi un den Vodan a so macha. Mädi, laß Da saga, wo bist dan gwesa, he? Die Oper hier ist von Jomelli; sie ist schön, aber zu gescheut und zu altväterisch fürs Theater. Die de Amicis singt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand gesungen hat[13]. Die Tänze sind miserabel pompös. Das Theater ist schön. Der König ist grob neapolitanisch auf-

12) Mutter und Schwester hatten sich malen lassen und versprochen die Portraits zu schicken s. V, 22.
13) S. V, 2.

Digitized by Google

erzogen, und ſteht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Biſſel größer als die Königin ſcheint. Die Königin iſt ſchön und höflich, indem ſie mich gewiß ſechs Mal im Molo auf das Freundlichſte gegrüßt hat. N. S. Meinen Handkuß an die Mama!

18.

[Nachſchrift.] [Neapel 16 Juni 1770.]

Ich bin auch noch lebendig und beſtändig luſtig wie alle Zeit, und reiſe gern: nun bin ich auf dem mediteraniſchen Meer auch gefahren. Ich küſſe der Mama die Hand und die Nannerl zu 1000 Malen und bin der Sohn Steffrl und der Bruder Hansl. —

19.

[Nachſchrift.] [Rom 7 Juli 1770.]

C. S. M.

Ich habe mich recht verwundert, daß Du ſo ſchön componiren kannſt. Mit einem Worte, das Lied iſt ſchön. Probire öfter Etwas. Schicke mir bald die andern ſechs Menuetten von Haydn. Mlle. j'ai l'honneur d'être Votre très humble serviteur et frère Chevalier de Mozart. — Addio.

20.

[Nachſchrift.] [Bologna 21 Juli 1770.]

Ich gratulire der Mama zu dem Namensfeſte und wünſche, daß die Mama noch möge viele hundert Jahre leben und immer geſund bleiben, welches ich immer bei Gott verlange, und bete alle Tage und werde alle Tage für Sie Beyde beten. Ich kann unmöglich mit Etwas aufwarten, als mit etlichen Loretto Glöckeln und Kerzen und Haubeln und Flor, wenn ich zurückkomme. Inzwiſchen lebe die Mama wohl, ich küſſe der Mama 1000 Mal die Hände und verbleibe bis in den Tod

Ihr getreuer Sohn.

21.

[Nachſchrift an die Schweſter.]

Io vi auguro d' Iddio, Vi dia sempre salute, e vi lasci vivere ancora cent' anni, e vi faccia morire, quando avrete

Digitized by Google

mille anni. Spero che Voi imparerete meglio conoscermi in avvenire, e che poi ne giudicherete come ch' egli vi piace. Il tempo non mi permette di scriver molto. La penna non vale un corno, ne pure quello che la dirigge. Il titolo dell' opera che ho da comporre a Milano, non si sà ancora. Ich habe die Tausend und eine Nacht in italieniſcher Sprache von unſerer Hausfrau zu Rom zu ſchenken bekommen; es iſt recht luſtig zu leſen.

22.

[Nachſchrift.] [Bologna 28 Juli 1770.]

C. S. M.

Io vi devo confessare, che ho un grandissimo piacere, che ci avete mandati i ritratti, i quali mi piacciono molto.

23[14].

[Nachſchrift.] [Bologna 4 Aug. 1770.]

Ich bedaure recht von Herzen, daß die Jungfrau Martha immer ſo krank iſt, und bete alle Tage für ſie, damit ſie geſund werde. Sage ihr anſtatt meiner, ſie ſoll nicht zu viel Bewegung machen und brav geſulzte Sachen eſſen[15].

A propos, haſt Du den Robinigſiegerl meinen Brief geben? Du ſchreibſt mir Nichts davon; ich bitte, wenn Du ihn ſiehſt, ſo ſage ihm, er ſoll auf mich nicht gar vergeſſen. Ich kann ohnmöglich ſchöner ſchreiben, denn die Feder iſt eine Notenfeder und keine Schriftfeder. Nun iſt meine Geige neu beſeitet und ich ſpiele alle Tage; aber dieſes ſetze ich nur hinzu, weil meine Mama einmal zu wiſſen verlangte: ob ich noch geige. Gewiß über 6 mal habe ich die Ehre gehabt, allein in die Kirchen und prächtige Functiones zu gehen. Unterdeſſen habe ich ſchon vier italieniſche Sinfonien componirt, außer den Arien, deren ich gewiß 5—6 ſchon gemacht habe, und auch eine Motetten.

Kömmt der Herr Deibl öfters? beehrt er Euch noch mit ſeinem unterhaltlichen Discourſe? Und Herr Edler Karl von Vogt? würdigt er ſich noch, Eure unerträglichen Stimmen anzuhören?

14) Nach einer vom Original genommenen Abſchrift bei Al. Fuchs.
15) Sie hatte die Auszehrung; vgl. V, 27. 28. 29.

Der Herr von Schidenhofen ſoll Dir fleißig Menuett ſchreiben helfen, ſonſt bekömmt er kein Zuckerl mit.

Meine Schuldigkeit wäre, wenn es mir die Zeit erlaubte, Herrn von Mölk und Schidenhofen mit ein Paar Zeilen Beyde zu beläſtigen, aber da mir das Nothwendigſte dazu mangelt, ſo bitte ich, meinen Fehler zu verzeyhen, und mir auf das Zukünftige dieſe Ehre aufgehoben ſein zu laſſen. Anfänge unterſchiedlicher Caſſationen[16]. Hier habe ich Dein Verlangen vollbracht. Ich glaube ſchwerlich, daß es einer von mir ſein wird; dann wer würde ſich denn unterſtehen eine Compoſition, welche der Sohn des Capellmeiſters gemacht hat und deſſen Mutter und Schweſter da iſt, für ſich auszugeben? Addio! Lebe wohl, meine einzige Luſtbarkeit beſteht dermalen in engliſchen Schritten, Capriol- und Spaggat-machen. Italien iſt ein Schlafland; es ſchläfert Einen immer. Addio leb wohl!

Wolfgang Mozart.

An alle guten Freunde und Freundinnen mein Compliment! Meinen Handkuß an die Mama!

24.

[Nachſchrift.] [Bologna 21 Aug. 1770.]

Ich bin auch noch lebendig und zwar ſehr luſtig. Heute kam mir die Luſt, auf einem Eſel zu reiten; denn in Italien iſt es der Brauch, und alſo habe ich gedacht, ich muß es doch auch probiren. Wir haben die Ehre, mit einem gewiſſen Dominicaner umzugehen, welcher für heilig gehalten wird. Ich zwar glaube es nicht recht, denn er nimmt zum Frühſtück oft eine Taſſe Chocalade, gleich darauf ein gutes Glas ſtarken ſpaniſchen Wein; und ich habe ſelbſt die Ehre gehabt, mit dieſem Heiligen zu ſpeiſen, welcher brav Wein und auf die Letzte ein ganzes Glas voll ſtarken Weins bei der Tafel getrunken hat, zwei gute Schnitze Melonen, Pfirſiche, Birnen, fünf Schalen Kaffee, einen ganzen Teller voll Nägeln, zwei volle Teller Milch mit Limonien. Doch dieſes könnte er mit Fleiß thun, aber ich glaube nicht, denn es wäre zuviel, und aber er nimmt viele Sachen zur Jauſen auf Nachmittag.

16) Dieſe waren leider nicht da.

Digitized by Google

25.

[Nachſchrift.] [Bologna 3 Sept. 1770.]

Damit ich nicht wider meine Schuldigkeit fehle, ſo will ich auch ein Paar Worte ſchreiben. Ich bitte, mir zu ſchreiben, in welchen Bruderſchaften ich bin, und mir die dazu nothwendigen Gebete zu wiſſen zu machen. Jetzt leſe ich juſt im Telemach: ich bin ſchon im zweiten Theile. — —

26.

Bologna, den 22 Septbr. 1770.

Ich hoffe meine Mama wird wohl auf ſein, wie auch Du, und wünſche, daß Du mir doch ins Künftige auf meine Briefe beſſer antworten wirſt, denn es iſt ja weit leichter, Etwas zu beantworten, als ſelbſten Etwas erfinden.

Die ſechs Menuetten von Haydn gefallen mir beſſer als die erſten zwölf. Wir haben ſie der Gräfin oft machen müſſen, und wir wünſchen, daß wir im Stande wären, den deutſchen Menuett-Guſto in Italien einzuführen, indem ihre Menuette bald ſo lang wie ganze Symphonien dauern. Verzeihe mir, daß ich ſo ſchlecht ſchreibe; allein ich könnte es ſchon beſſer, aber ich eile.

27.

[Nachſchrift.] [Bologna 29 Sept. 1770.]

Damit der Brief ein wenig voller wird, will ich auch ein paar Worte hinzuſetzen. Mir iſt von Herzen leid wegen der ſo lang anhaltenden Krankheit, welche die arme Jungfrau Martha empfinden und mit Geduld übertragen muß. Ich hoffe mit der Hülfe Gottes wird ſie ſchon wieder geſund werden. Wo nicht, ſo muß man ſich nicht ſo ſtark betrüben, denn der Wille Gottes iſt allezeit der beſte; und Gott wird ſchon beſſer wiſſen, ob es beſſer iſt zu ſein auf dieſer Welt, oder in der andern. Aber ſie ſoll ſich tröſten, indem ſie jetzt von dem Regen in das ſchöne Wetter kommen kann. — —

28.

[Nachſchrift.] [Bologna 6 Oct. 1770.]

Mich freut es recht vom Herzen, daß Du Dich ſo luſtig gemacht haſt, ich wünſche ich wäre dabei geweſen. Ich hoffe, daß

Digitized by Google

die Jungfrau Martha beſſer ſein wird. Heute ſpielte ich bei den Dominicanern die Orgel. Mache meinen Glückwunſch an — — — und ſage ihnen, daß ich von Herzen wünſche, daß ſie noch können die Secundiz von Pater Dominicus erleben, und damit wir Alle wieder ſo vergnügt beiſammen ſein können[17]. An alle Thereſeln meinen Glückwunſch und an alle Freunde in und außer dem Hauſe mein Compliment. Ich wünſchte, daß ich bald die Berchtesgadener Sinfonieen hören könnte, und etwa ein Trompeterl oder Pfeiferl dazu blaſen. Ich habe das große Feſt des heil. Petronius in Bologna gehört und geſehen. Es war ſchön aber lang, und die Trompeter haben von Lucca kommen müſſen, um den Tuſch zu machen, welche aber abſcheulich geblaſen haben. — —

29.

[Nachſchrift.] [Mailand 20 Oct. 1770.]

Meine liebe Mama, ich kann nicht viel ſchreiben, denn die Finger thun ſehr weh von ſo vielem Recitativ ſchreiben. Ich bitte, bete die Mama für mich, daß die Oper gut geht, und daß wir dann glücklich wieder beiſammen ſein können. Ich küſſe der Mama tauſendmal die Hände, und mit meiner Schweſter hätte ich viel zu reden. Aber was? Das weiß nur Gott und ich allein. Wenn es Gottes Wille iſt, werde ich es ihr mündlich, wie ich hoffe, bald eröffnen können. Inzwiſchen küſſe ich ſie tauſend Mal. Wir haben die gute Marthel verloren, doch werden wir ſie mit der Hülfe Gottes in einem guten Stande finden.

30.

[Nachſchrift.] [Mailand 27 Oct. 1770.]

Allerliebſte Schweſter! Du weißt, daß ich ein großer Schwätzer bin, und auch als ſolcher Dich verlaſſen habe. Nun verlege ich

17) Wahrſcheinlich ſind Hagenauers gemeint, deren Sohn in den geiſtlichen Stand getreten war. Als Wolfgang dies während des Aufenthalts in London erfahren hatte, fing er, wie L. Mozart erzählt (27. Nov. 1764) an zu weinen. „Auf Befragen, warum, antwortete er: es wäre ihm leid, weil er glaubte, daß er ihn nun nicht mehr ſehen würde. Wir belehrten ihn nun eines Anderen, und er erinnerte ſich, daß Ihr Sohn ihm oft Fliegen gefangen, die Orgel aufgezogen und die Polzel-Windbüchſe gebracht hatte; ſobald er nach Salzburg zurückkomme, wollte er nach St. Peter gehen und ſich von ihm eine Fliege fangen laſſen und dann müſſe er mit ihm Pölzel ſchießen."

Digitized by Google

mich aber mehr auf das Deuten, indem der Sohn vom Hauſe ſtumm und gehörlos iſt. Nun habe ich zu ſchreiben für die Oper. Es iſt mir von Herzen leid, daß ich Dich wegen der verlangten Menuette nicht bedienen kann; doch wenn Gott will, auf Oſtern vielleicht wirſt Du ſie ſammt mich ſelbſten bekommen. Mehr kann ich und weiß ich nicht zu ſchreiben. Lebe wohl und bete für mich. — —

31.

[Nachſchrift.] [Mailand 3 Nov. 1770.]

Allerliebſtes Herzensſchweſterchen!

Ich bedanke mich bei der Mama und bei Dir für die redlichen Wünſche, und brenne vor Begierde, Euch Beide bald wieder in Salzburg zu ſehen. Auf Deinen Glückwunſch zu kommen, ſo kann ich Dir ſagen, daß ich bald gewähnt hätte, daß Hr. Martinelli Dir Deinen welſchen Wunſch aufgeſetzt hätte. Weil Du aber immer die kluge Schweſter biſt, und es ſo witzig gewußt haſt anzuſtellen, indem Du nach Deinem welſchen Glückwunſch gleich die Empfehlung von Herrn Martinelli, welche in nämlicher Schreibart geſchrieben war, darunter geſetzt, ſo habe ich es, und war es mir unmöglich zu merken, und ich ſagte gleich zum Papa: Ach, könnte ich doch ſo klug und witzig werden! Dann ſagte der Papa: Ja, das iſt wahr; und ich ſagte hernach: mich ſchläfert, und er ſagt jetzt juſt: Höre auf! Addio, bitte Gott, daß die Oper gut gehen möge. Ich bin Dein Bruder

W. M.
deſſen Finger vom Schreiben müde ſind.

32.

[Nachſchrift.] [Mailand 1 Dec. 1770.]

Liebe Schweſter!

Weil ich ſo lange nicht geſchrieben habe, ſo habe ich gedacht, Deinen Verdruß oder Verſchmach zu beſänftigen mit gegenwärtigen Zeilen. Nun habe ich viel zu ſchreiben und zu arbeiten an meiner Oper. Ich hoffe, es wird Alles gut gehen mit der Hülfe Gottes.

Digitized by Google

33.

[Nachſchrift.]

Allerliebſte Schweſter!

Ich habe ſchon lange nicht mehr geſchrieben, weil ich mit der Oper beſchäftigt war. Da ich jetzt Zeit habe, will ich meine Schuldigkeit mehr beobachten. Die Oper, Gott Lob und Dank, gefällt, indem alle Abende das Theater voll iſt, welches auch Alle in Verwunderung ſetzt, indem Viele ſagen, daß ſie, ſo lange ſie in Mailand ſind, keine erſte Oper ſo voll geſehen haben, als dieſes Mal. Ich ſammt meinem Papa bin geſund, Gott Lob und Dank, und hoffe, daß ich der Mama und Dir auf Oſtern Alles mündlich erzählen kann. A propos, geſtern war der Copiſt bei uns, und ſagte, daß er meine Oper juſt für den Hof nach Liſſabon ſchreiben muß. Leben Sie wohl, meine liebe Mademoiſelle Schweſter. Ich habe die Ehre zu ſein von nun an bis in Ewigkeit

Dero getreuer Bruder.

34.

[Nachſchrift.] [Venedig 20 Febr. 1771.]

Ich lebe auch noch und bin, Gott Lob und Dank geſund. Weißt Du, was es iſt, die attacca geben zu laſſen? Man muß ſich auf dem Boden den Hintern prellen laſſen, um ein rechter Venetianer zu werden. Mir haben ſie es auch thun wollen, haben alle ſieben Weibsbilder zuſammen geholfen, und doch waren ſie nicht im Stande, mich zu Boden zu bringen.

35.

[Nachſchrift.] [Verona 18 Aug. 1771.]

A. S. Ich habe nicht mehr als eine halbe Stunde geſchlafen, denn das Schlafen nach dem Eſſen freut mich nicht. Du kannſt hoffen, glauben, meinen, der Meinung ſein, in der ſteten Hoffnung verharren, gut befinden, Dir einbilden, Dir vorſtellen, in Zuverſicht leben, daß wir geſund ſind; aber gewiß kann ich Dir Nachricht geben. Frage den Herrn von Heffner, ob er die Anna Mindl nicht geſehen hat.

Digitized by Google

36.

[Nachſchrift.] [Mailand 24 Aug. 1771.]

A. S. Wir haben auf der Reiſe viele Hitze ausgeſtanden und der Staub hat uns beſtändig impertinent feckirt, daß wir gewiß erſtickt und verſchmachtet wären, wenn wir nicht geſcheuter geweſen wären. Was Du mir verſprochen haſt (Du weißt ſchon was — — — o Du Liebe Du) halte gewiß, ich bitte Dich. Ich werde Dir gewiß verbunden ſein.

Jetzt blaſe ich juſt vor Hitze: nun reiße ich das Leibel auf. Addio. Ueber uns iſt ein Violiniſt, unter uns auch einer, neben uns ein Singmeiſter, der Lection giebt, in dem letzten Zimmer uns gegen über ein Oboiſt. Das iſt luſtig zum Componiren, das giebt Gedanken. — — —

37.

[Nachſchrift.] [Mailand 31 Aug. 1771.]

Wir ſind, Gott Lob und Dank, geſund. Ich habe ſchon anſtatt Deiner viele gute Birnen, Pfirſiche und Melonen gegeſſen. Meine einzige Luſtbarkeit iſt mit dem Stummen zu deuten, denn das kann ich aus der Perfection[18]. Ich bitte Dich noch wegen den gar Andern, wo nichts Anderes mehr ſey[19]: Du verſtehſt mich ſchon.

38.

[Nachſchrift.] [Mailand 13 Sept. 1771.]

A. S. Ich ſchreibe nur deswegen, damit ich . . . ſchreibe: mir iſt es zwar ungelegen, weil ich einen ſtarken Katarrh und Strauchen habe. Sage der Fräulein W. von Mölk, daß ich mich recht auf Salzburg wieder freue, damit ich nur wieder ein ſolches Präſent für die Menuette bekommen kann, wo, wie ich es bey derſelben Akademie bekommen habe: ſie weiß es hernach ſchon.

39.

[Nachſchrift.] [Mailand 21 Sept. 1771.]

Ich bin geſund Gott Lob und Dank. Viel kann ich nicht ſchreiben. Erſtens weiß ich nicht, was; zweitens thun mir ſo die

18) Vgl. V, 30.
19) Ein Fräulein, die er gern ſah, ſollte heirathen.

Digitized by Google

Finger vom Schreiben wehe. Ich pfeife oft meinen Pfiff, und kein Menſch giebt mir Antwort. Jetzt fehlen nur zwei Arien von der Serenade, und hernach bin ich fertig. Ich habe keine Luſt mehr nach Salzburg: ich fürchte, ich möchte auch närriſch werden[20].

40.

[Nachſchrift.] [Mailand 5 Oct. 1771.]

Ich bin, Gott Lob und Dank! auch geſund, aber immer ſchläfrig. Alles, was ich zu ſchreiben hatte, hat mir der Papa von der Feder weggenommen. Sgra Gabrielli iſt hier: wir werden ſie mit Nächſtem beſuchen, damit wir alle vornehme Sängerinnen kennen lernen.

41.

[Nachſchrift.] [Mailand 26 Oct. 1771.]

Ich bin auch, Gott Lob und Dank, geſund. Weil nun meine Arbeit ein Ende hat, ſo habe ich mehr Zeit, zu ſchreiben; allein ich weiß nichts Neues, als daß in der Lotterie 35, 59, 60, 61, 62 herausgekommen ſind, und alſo, daß, wenn wir dieſe Nummern geſetzt hätten, wir gewonnen hätten; weil wir aber gar nicht gelegt haben, weder gewonnen noch verloren, ſondern die Leute ausgelacht haben. Die zwei Arien, die in der Serenade wiederholt wurden, waren von Manzuoli und von der Girelli.

42.

[Nachſchrift.] [Mailand 2 Nov. 1771.]

Der Papa ſagte daß Herr Kirſchbaumer ſicher ſeine Reiſe mit Nutzen und aller Beobachtung gemacht hat, und wir können verſichern, daß er ſich ſehr vernünftig aufführte. Er kann ſicher von ſeiner Reiſe mehr Rechenſchaft geben, als Andere aus ſeiner Freundſchaft, deren einer Paris nicht recht ſehen konnte, weil die Häuſer da zu hoch ſind. Heute iſt die Opera des Haſſe, weil aber der Papa nicht ausgeht, kann ich nicht hinein. Zum Glück weiß ich ſchier alle Arien auswendig, und alſo kann ich ſie zu Hauſe in meinen Gedanken hören und ſehen.

20) Man hatte ihnen geſchrieben, es wären mehrere Perſonen in Salzburg närriſch geworden.

Digitized by Google

43.

[Nachſchrift.] [Mailand 24 Nov. 1771.]

A. S. Der Herr Manzuoli der ſonſt von allen Leuten als der geſcheuteſte unter den Caſtraten angeſehen und gehalten worden, hat in ſeinen alten Tagen ein Stück ſeiner Unvernunft und Hoffarth gezeigt. Er war für die Oper mit 500 gigliati verſchrieben, und, weil Nichts von der Serenada in der Scrittura gemeldet worden, ſo hat er für die Serenada noch 500 gigliati haben wollen, alſo 1000. Der Hof hat ihm nur 700 und eine ſchöne goldne Doſe gegeben, (ich glaube, es wäre genug). Er aber, als ein Caſtrat, hat die 700 G. nebſt der Doſe zurückgegeben, und iſt ohne Nichts weggereiſt. Ich weiß nicht, was für ein Ende dieſe Hiſtorie nehmen wird: ich glaube, ein übles.

44.

[Nachſchrift.] [Mailand 30 Nov. 1771.]

Damit Ihr nicht glaubt, daß ich krank bin, ſo ſchreibe ich dieſe zwei Zeilen. Ich habe hier auf dem Domplatze vier Kerle hängen ſehen: ſie henken hier wie zu Lyon[21].

45.

[Nachſchrift.] [Bologna 28 Oct. 1772.]

Nun ſind wir ſchon zu Botzen. Schon? erſt! Mich hungert, mich dürſtet, mich ſchläfert, ich bin faul; ich bin aber geſund. Ich hoffe, Du wirſt Dein Wort gehalten haben. — —

46[22].

Mailand 7 Nov. 1772.

Erſchrecken Sie nicht, da Sie anſtatt der Schrift meines Papa meine finden, die Urſachen folgen: 1mo ſind wir beim Herrn von Oſte, und iſt der Herr Baron Chriſtiani da, da haben ſie ſo viel mit einander zu reden, daß er unmöglich Zeit hätte zu ſchreiben; und 2tens iſt er zu . . . faul. Wir ſind den 4 hier

21) Dort hatten ſie alſo im Jahr 1766 einer ſolchen Execution beigewohnt.

22) Nach einer vom Original genommenen Abſchrift bei Al. Fuchs.

Digitized by Google

Nachmittag angelangt; wir ſind geſund. Von unſern guten Freunden iſt alles auf dem Lande und zu Mantua, als der Herr v. Taſta und ſeine Gemahlin, von welcher ich an Sie und meine Schweſter ein Compliment ſchreiben ſoll. Hr. Misliwiczek iſt noch hier. Von dem italieniſchen Kriege, von welchem in Teutſchland ſtark geſprochen wird und den hieſigen Schloßbefeſtigungen iſt Alles nicht wahr. Verzeihen Sie mir meine ſchlechte Schrift.

Wenn Sie uns ſchreiben, ſo ſchreiben Sie nur glatt an uns, denn hier iſt nicht der Brauch wie in Teutſchland, daß man die Briefe herumträgt, ſondern man muß ſie von der Poſt abholen, und wir gehen alle Poſttage hin, um ſelbige abzuholen. Hier giebts nichts Neues, wir erwarten von Salzburg Neuigkeiten. Wir hoffen — Sie werden den Brief von Botzen erhalten haben. Ich weiß nichts mehr, darum will ich ſchließen; unſere Empfehlung an alle guten Freunde und Freundinnen.

Wir küſſen die Mama 1000000 Mal (mehr Nullen habe ich nicht hingebracht) und meine Schweſter umarme ich lieber in persona, als in der Einbildung.

47[23].

Carissima sorella!

Spero che voi sarete stata dalla Signora, che voi gia sapete. Vi prego, se la videte di farla un Complimento da parte mia. Spero e non dubito punto che voi starete bene di salute. Mi son scordato di darvi nuova, che abbiamo qui trovato quel Sigr. Belardo, ballerino, che abbiamo conosciuto in Haye ed in Amsterdam, quello che attacò colla spada il ballerino, il Sign. Neri, perchè credeva che lui fosse cagione che non ebbe la permission di ballar in teatro. Addio, non scordarvi di me, io sono sempre il vostro

fidele fratello
Wolfgango Mozart.

48.

[Nachſchrift.] [Mailand 21 Nov. 1772.]

Ich ſage Dir Dank, Du weißt ſchon für was. — Ich kann dem Herrn von Heſſner unmöglich ſchreiben. Wenn Du ihn

23) Nach derſelben Abſchrift.

Digitized by Google

ſiehſt, ſo laß ihn das Folgende leſen. Ich bitte ihn, er möge ſich indeſſen begnügen.

Ich werde meinem wohlfeilen Freunde nicht vor übel haben, daß er mir nicht geantwortet hat: ſo bald er wird mehr Zeit haben, wird er mir gewiß, Zweifelsohne, ohne Zweifel, ſicher, richtiglich antworten.

49.

[Nachſchrift:] [Mailand 5 Dec. 1772.]

Nun habe ich noch vierzehn Stücke zu machen, dann bin ich fertig. Freilich kann man das Terzett und das Duett für vier Stücke rechnen. Ich kann unmöglich viel ſchreiben, denn ich weiß nichts; und zweitens weiß ich nicht, was ich ſchreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner Oper habe, und Gefahr laufe, Dir ſtatt Worte eine ganze Arie herzuſchreiben. Ich habe hier ein neues Spiel gelernt, welches heißt Mercante in fiera. Sobald ich nach Hauſe komme, werden wir es ſpielen. Eine neue Sprache habe ich auch von einer Frau gelernt, die iſt zum Reden leicht, zum Schreiben mühſam, aber auch tauglich. Sie iſt aber ein wenig — — — kindiſch, aber gut für Salzburg. Meine Empfehlung an unſere ſchöne Nandl und an den Canarienvogel, denn dieſe zwei und Du ſind die unſchuldigſten in unſerm Hauſe. Euer Kapellmeiſter Fiſchietti wird wohl bald anfangen an ſeiner Opera buffa (auf deutſch, an ſeiner närriſchen Oper) zu arbeiten.

50.

[Nachſchrift.] [Wien 14 Auguſt 1773.]

Ich hoffe, meine Königin[24], Du wirſt den höchſten Grad der Geſundheit genießen und doch dann und wann, oder vielmehr zuweilen, oder beſſer bisweilen oder noch beſſer qualche

24) Vielleicht iſt hier noch eine Reminiscenz an ein phantaſtiſches Spiel, das ihn als Knaben auf ſeinen Reiſen viel beſchäftigte. Er ſann ſich — erzählt ſeine Schweſter (A. M. Z. II S. 300) — ein Königreich aus, welches er, ich weiß nicht mehr warum, das Königreich Rücken nannte. Dieſes Reich und deſſen Bewohner wurden mit Allem begabt, was ſie zu guten und fröhlichen Kindern machen konnte; er war der König dieſes Reichs. Er bildete dieſe Idee ſo weit aus, daß der Bediente, welcher ein wenig zeichnen konnte, eine Karte von ſeinem Reich entwerfen mußte, wozu er die Namen der Städte, Marktflecken und Dörfer angab.

Digitized by Google

volta, wie der Wälſche ſpricht, von Deinen wichtigen und dringenden Gedanken (welche allezeit aus der ſchönſten und ſicherſten Vernunft herkommen, die Du nebſt Deiner Schönheit beſitzeſt, obwohl in ſo zarten Jahren, Du, o Königin, auf ſolche Art beſitzeſt, daß Du die Mannsperſonen, ja ſogar die Greiſe beſchämeſt) mir etliche davon aufopfern. Lebe wohl.

Hier haſt Du was Geſcheutes[25].

51.

[Nachſchrift.] [Wien 15 Sept. 1773.]

Wir ſind, Gott Lob und Dank, geſund. Dieß haben wir uns die Zeit genommen, Dir zu ſchreiben, obwohl wir Geſchäfte hätten. Wir hoffen, Du wirſt auch geſund ſein. Der Tod des Dr. Niderls hat uns ſehr betrübt. Wir verſichern Dich, wir haben ſchier geweint, geplärrt, gerehrt und trenzt. Unſere Empfehlung an — alle gute Geiſter loben Gott den Herrn — und an alle gute Freunde und Freundinnen. Wir bleiben Dir hiermit mit Gnaden gewogen. Wien aus unſerer Reſidenz

Wolfgang.

52.

[An Hrn. v. Heffner.]

Ich hoffe, wir werden Sie noch in Salzburg antreffen, wohlfeiler Freund. Ich hoffe, Sie werden geſund ſeyn, und mir nicht ſeyn Spinnefeind, ſonſt bin ich Ihnen Fliegenfeind, oder gar Wanzenfeind. Alſo ich rathe Ihnen,

beſſere Verſe zu machen, ſonſt komm'
ich meiner Lebtag zu Salzburg nicht mehr in Dom;
denn ich bin gar capax zu gehen nach Conſtant-
inopel, die doch allen Leuten iſt bekannt;
hernach ſehen Sie mich nicht mehr, und ich Sie auch nicht. Aber,
wenn die Pferde hungrig ſind, giebt man ihnen einen Haber.
Leben Sie wohl. Ich bin zu aller Zeit,
Von nun an bis in Ewigkeit

W. A. M.

25) Im Briefe des Vaters ſtand: „Das ganze Haus von Martinez und Bono empfehlen ſich.“ Dazu hatte Wolfgang geſchrieben: „Wenn es die Witterung erlaubte.“ Es war juſt ſehr veränderliche Witterung in Wien.

Digitized by Google

53.

[Nachschrift.] [München 28 Dec. 1774.]

Meine liebste Schwester! Ich bitte Dich, vergiß nicht vor Deiner Abreise, Dein Versprechen zu halten, d. i. den bewußten Besuch abzustatten — denn ich habe meine Ursachen. Ich bitte Dich, dort meine Empfehlung auszurichten — aber auf das Nachdrücklichste — und Zärtlichste — und oh — ich darf mich ja nicht so bekümmern, ich kenne ja meine Schwester, die Zärtlichkeit ist ihr ja eigen. Ich weiß gewiß, daß sie ihr Möglichstes thun wird, um mir ein Vergnügen zu erweisen, und aus Interesse — ein wenig boshaft! — Wir wollen uns in München darüber zanken. Lebe wohl!

54.

[Nachschrift.] [München 30 Dec. 1774.]

Ich bitte meine Empfehlung an die Rorelane und sie wird heute Abend mit dem Sultan den Thee nehmen. An die Jungfrau Mizerl bitte alles Erdenkliche, sie soll an meiner Liebe nicht verzweifeln: sie ist mir beständig in ihrem reizenden Negligee vor Augen. Ich habe viele bübsche Madel hier gesehen, aber eine solche Schönheit habe ich nicht gefunden. Meine Schwester soll nicht vergessen, die Variationen über den Menuett von Eckart, und meine Variationen über den Menuett von Fischer mitzunehmen. Gestern war ich in der Comödie: sie haben es recht gut gemacht. Meine Empfehlung an alle gute Freunde und Freundinnen. Ich hoffe, Du wirst — Lebe wohl! — Ich hoffe Dich bald in München zu sehen. Der Mama küsse ich die Hände, und damit hat es heute ein Ende. Halte Dich recht warm auf der Reise, ich bitte Dich, sonst kannst Du Deine vierzehn Tage zu Hause sitzen

und hinter dem Ofen schwitzen.
Wer wird Dich dann beschützen?
Ich will mich nicht erhitzen.
Jetzt fängt es an zu blitzen.

Ich bin allezeit u. s. w.

Digitized by Google

55.

[Nachschrift.] [München 11 Jan. 1775.]

Wir befinden uns Alle, Gott Lob, recht wohl. Ich kann unmöglich viel schreiben, denn ich muß den Augenblick in die Probe. Morgen ist die Hauptprobe; den 13ten geht meine Oper in Scena. Die Mama darf sich nicht sorgen, es wird Alles gut gehen. Daß die Mama einen Verdacht auf den Graf Seau geworfen, thut mir sehr wehe, denn er ist gewiß ein lieber, höflicher Herr, und hat mehr Lebensart als Viele seines Gleichen in Salzburg. Hr. von Mölk hat sich hier so verwundert und verkreuzigt über die Opera seria, wie er sie hörte, daß wir uns schämten, indem Jedermann klar daraus sah, daß er sein Lebtag nichts als Salzburg und Innsbruck gesehen hat. Addio. Ich küsse der Mama die Hände.

56.

München, den 14 Januar 1775.

Gott Lob! Meine Oper ist gestern in Scena gegangen, und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den Lärmen unmöglich beschreiben kann. Erstens war das ganze Theater so gestrotzt voll, daß viele Leute wieder zurück haben gehen müssen. Nach einer jeden Arie war allezeit ein erschreckliches Getös mit Klatschen, und Viva Maestro-Schreyen. Ihro Durchlaucht die Churfürstin und die Verwittwete (welche mir vis à vis waren) sagten mir auch Bravo. Wie die Oper aus war, so ist unter der Zeit, wo man still ist bis das Ballet anfängt, nichts als geklatscht und Bravo geschrieen worden, bald aufgehört, wieder angefangen, und so fort. Nachdem bin ich mit meinem Papa in ein gewisses Zimmer gegangen, wo der Churfürst und ganze Hof durch muß, und habe Ihren Durchlauchten, dem Churfürsten, der Churfürstin und den Hoheiten die Hände geküßt, welche Alle sehr gnädig waren. Heute in aller Frühe schickten Se. Fürstlichen Gnaden der Bischoff von Chiemsee her, und ließ mir gratuliren, daß die Oper bei Allen so unvergleichlich ausgefallen wäre. Wegen unserer Rückreise wird es sobald nicht werden, und die Mama soll es auch nicht wünschen, denn die Mama weiß, wie wohl das Schnaufen thut. — — — Wir werden noch früh genug zum . . . .[26] kommen.

26) Ausgestrichen.

Eine rechte und nothwendige Urſache iſt, weil am Freitage die Oper abermals gegeben wird, und ich ſehr nothwendig bei der Production bin — — ſonſt würde man ſie nicht mehr kennen — — denn es iſt gar kurios hier. An Bimberl[27] 1000 Buſſerln.

57[28].

(Nachſchrift.) [München 18 Jan. 1775.]

Meine liebe Schweſter, was kann ich denn dafür, daß es jetzt juſt 7¼ Uhr geſchlagen hat? — — Mein Papa hat auch keine Schuld — — das Wahre wird die Mama von meiner Schweſter erfahren. Jetzt iſt es aber nicht gut fahren, weil ſich der Erzbiſchoff nicht lange hier aufhält — — man will gar ſagen, er bleibe ſo lange, bis er wieder wegreiſt — — mir iſt nur leid, daß er die erſte Redoute nicht ſieht. Der Mama laſſe ich die Hände küſſen. Lebe wohl; ich werde Dich gleich abholen. Dein getreuer

Franz Naſenblut.

27) Bimberl iſt der Hund.

28) Niſſen, der dieſen Brief S. 287 an der richtigen Stelle mittheilt, ſetzt „Mailand, d. 25. Mai 1756“ darunter, was mir unverſtändlich iſt.

Digitized by Google

VI.

Einige der Briefe, welche zwiſchen Leopold und Wolfgang Mozart und Padre Martini gewechſelt worden ſind, wurden in der Bibliothek des philharmoniſchen Lyceums in Bologna aufbewahrt und nach einer deutſchen Ueberſetzung von Kandler 1820 mitgetheilt (A. M. Z. XXII S. 649 ff. 665 ff.). Diejenigen, welche ich im Original in der k. k. Hofbibliothek in Wien wieder gefunden habe, laſſe ich in der Sprache abdrucken, in welcher ſie geſchrieben ſind; einen, welcher nicht dorthin gekommen war, in der Kandlerſchen Ueberſetzung.

1.

Molto Revend°. P. Maestro
Padre Stim^{mo}

Milano 2 Gennaio 1771.

Augurando un felicissimo capo d' anno non manco di dare aviso, che la Opera del mio figlio ha avuto un felicissimo incontro, non ostante la grande contraditione dei nemici e invidiosi, i quali avanti di avere veduti una sol nota avevano sparsi che sia una musica tedesca barbara, senza ordine e fondo, impossibile a esseguire dal orchestra, à tal segno che facevano dubitar la metà della città di Milano, se avranno altro per la prima opera che un centone. Uno a avuto l'habilità di portare alla prima Donna tutte le sue Arie, come ancora il Duetto, tutto della composizione del Abbate Gasparini di Torrino, cioè le Arie fatte a Torrino, con persuaderla di mettere queste Arie e non accettare nulla di questo ragazzo, chi non sara mai capace di scrivere una sola buona Aria. Mà la prima Donna si dichiarò, di voler vedere prima le Arie del mio figlio: e avendo le vedute si dichiarò contenta, anzi arcicontenta. Non ostante questo i maledicenti non finivano mai à spargere

Digitized by Google

una cattivissima presumptione contra l'oper
mà la prima prova stromentale serrò a tal s
questi crudeli e barbari maldicenti, che non
anche una parola. Tutti i professori del or
vano che la opera sia facile à sonare, facile e
tanti tutti si dichiaravono contenti. La prim
ha ordinariamente la disgrazia, se non di and
di aver poco udienza, stante che tutto il mon
la seconda. Ma le sei recite fatte finora il t
pienissimo ed ogni sera si faceva replicar
molto plauso fatto à la più gran parte delle
Sgr. P. Maestro! speriamo di sentire delle
salute; non dubitando ancora di recevere il pr
della di lei virtuosissima compositione e quell
Il Sgr. Giuseppe Prinsecchi non manchera di
della copiatura, ed io non manchero, subito
cioè verso Pasqua, di mandare tutto quello,
sere di aggradimento di Vostra Paternità. Il m
umil^te le mani ed io mi dichiaro unito con lu
ratione e stima

di V.
devotss^mo
Leopold

2.

Molto Rev^do Pad^e Mae
Padrone mio stimatiss

La venerazione, la stima e il risp
di lei degnissima persona mi spin
presente e di mandargli un debole
mentendola alla di lei maestrale
scorso il Carnevale una opera
Monaco in Baviera. Pochi gio
desiderava S. A. Elettorale
contrapunto: era ad
in fretta per d

Digitized by Google

una cattivissima presumptione contra l'opera del mio figlio: mà la prima prova stromentale serrò a tal segno le bocche di questi crudeli e barbari maldicenti, che non si sentiva più ne anche una parola. Tutti i professori del orchestro assicuravano che la opera sia facile à sonare, facile ed aperta, e i Cantanti tutti si dichiaravono contenti. La prima opera in Milano ha ordinariamente la disgrazia, se non di andar à terra, almeno di aver poco udienza, stante che tutto il mondo sta spettando la seconda. Ma le sei recite fatte finora il teatro era sempre pienissimo ed ogni sera si faceva replicare due Arie, con molto plauso fatto à la più gran parte delle altre. Cariss^mo Sgr. P. Maestro! speriamo di sentire delle nove della di lei salute; non dubitando ancora di recevere il promesso *Miserere* della di lei virtuosissima compositione e quella musica à 16. Il Sgr. Giuseppe Prinsecchi non manchera di pagar la spesa della copiatura, ed io non manchero, subito arrivato à casa, cioè verso Pasqua, di mandare tutto quello, che credo d' essere di aggradimento di Vostra Paternità. Il mio figlio baccia umil^te le mani ed io mi dichiaro unito con lui con tutta veneratione e stima

di V. P^tà
devotss^mo ed obs^mo serv.
Leopoldo Mozart.

2.

Molto Rev^do Pad^e Maestro
Padrone mio stimatissimo

La venerazione, la stima e il rispetto, che porto verso la di lei degnissima persona mi spinse di incommodarla colla presente e di mandargli un debole pezzo di mia musica, rimmentendola alla di lei maestrale giudicatura. Scrissi l'anno scorso il Carnevale una opera buffa *(La finta giardiniera)* à Monaco in Baviera. Pochi giorni avanti la mia partenza di là desiderava S. A. Elettorale di sentire qualche mia musica in contrapunto: era adunque obligato di scriver questo Motetto in fretta per dar tempo à copiar il spartito per Sua Altezza ed à cavar le parti per poter produrlo la prossima Domenica sotto la Messa grande in tempo del Offertorio. Carissimo e Stima-

Digitized by Google

tissimo Sgr. P. Maestro! Lei e ardentamente pregato di dirmi francamente e senza riserva il di lei parere. Viviamo in questo mondo per imparare sempre industriosamente, e per mezzo dei raggionamenti di illuminarsi l'un l'altro e d' affatigarsi di portar via sempre avanti le scienze e le belle arti. Oh quante e quante volte desidero d' esser più vicino per poter parlar e raggionar con Vostra Paternità molto Rev^{da}. Vivo in un paese dove la musica fà pocchissima fortuna, benche oltre di quelli che ci hanno abandonati, ne abbiano ancora bravissimi professori e particolarmente compositori di gran fondo, sapere e gusto. Per il teatro stiamo male per mancanza dei recitanti. Non abbiamo Musici e non gli averemo si facilmente, giache vogliono esser ben pagati: e la generosità non è il nostro difetto. Io mi diverto intanto à scrivere per la camera e per la chiesa: e ne son quivi altri due bravissimi contrapuntisti, cioè il Sgr. Haydn e Adlgasser. Il mio padre è maestro della chiesa Metropolitana, che mi da l'occassione di scrivere per la chiesa, quanto che ne voglio. Per altro il mio padre *già 36 anni in servizio di questa Corte, e sapendo, che questo Arcivescovo non può e non vuol vedere gente avanzata in età,* non lo se ne prende a core, si è messo alla letteratura per altro già suo studio favorito. La nostra musica di-chiesa e assai differente di quella d' Italia e sempre più, che una Messa con tutto il *Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all' Epistola, l'Offertorio osia Mottetto, Sanctus ed Agnus Dei,* ed anche la più solenne, quando dice la Messa il Principe stesso non ha da durare che al più longo 3 quarti d' ora. Ci vuole un studio particolare per questa sorte di compositione, e che deve però essere una Messa con tutti stromenti — Trombe di guerra, Tympani ecc. Ah! che siamo si lontani Cariss^{mo} Sgr. P. Maestro, quante cose che avrai à dirgli! — Reverisco devotamente tutti i Sgri. Filarmonici: mi raccommando via sempre nelle grazie di lei e non cesso d' affligermi nel vedermi lontano dalla persona del mondo che maggiormente amo, venero e stimo, e di cui inviolabilmente mi protesto di

V. P^{la}. molto R^{da}

umiliss^{mo} e devotss^{mo} servitore

Salisburgo 4 Settembre 1776. Wolfgango Amadeo Mozart.

Se lei si degno a scrivermi favorisca mettere per Trento a Salisburgo.

Digitized by Google

3[1].

Unito alla sua gentilissima pervenutami da Trento ho ricevuto il Motetto. Con piacere l'ho considerato dal principio sino al fine, e le dico con tutta sincerità che mi piace singolarmente, ritrovando in esso tutto quello che richiede la musica moderna, buona armonia, matura modulazione, moderato movimento de' Violini, modulazione delle parti naturale e buona condotta. Io me ne rallegro e godo che dacche ebbi il piacer di sentirla in Bologna nel cembalo ora siasi di molto avanzata nel comporre. Ella proseguisca sempre più ad esercitarsi, perche la Musica è di tal natura che richiede esercizio e studio grande sino che si vive.

4.

Hochwürdigſter Herr Pater!

Tandem aliquando! Es iſt ein ganzes Jahr, daß mein Sohn Ihnen auf Ihr geneigtes Schreiben vom 18. December v. J. die Antwort ſchuldig iſt, in welchem Sie die Güte hatten der Motette zu vier realen Stimmen Ihren Beifall zu ſchenken, indem Sie zugleich den Wunſch äußerten mein und meines Sohnes Portrait zu erhalten. Ich zögerte bis jetzt aus Mangel eines geſchickten Malers Ihnen damit aufzuwarten. Es fehlt nämlich ein ſolcher in unſerer Stadt und ich hoffte immer, es möchte ein geſchickter Künſtler hieher kommen, wie das manchmal geſchieht. Somit zauderte ich von Zeit zu Zeit. Endlich aber war ich gezwungen mich zu entſchließen das Portrait von einem hieſigen Maler verfertigen zu laſſen. — Hören Sie nun unſere Geſchichte! Es ſind bereits fünf Jahre daß mein Sohn unſerem Fürſten für ein Spottgeld[2] in der Hoffnung dient, daß nach und nach ſeine Bemühungen und wenige Geſchicklichkeit vereint mit dem größten Fleiße und ununterbrochenen Studien würden beherzigt werden; allein wir fanden uns betrogen. Ich unterlaſſe es eine lange Beſchreibung der Denkungs- und Handlungsweiſe unſeres Für-

1) Dieſe Antwort hat P. Martini mit ſeiner ſchönen Handſchrift unter Mozarts Brief geſchrieben.

2) „von 12 Fl. 30 Kr. R. W.“ iſt bei Niſſen S. 345 hinzugefügt.

Digitized by Google

ſten zu machen; genug, er ſchämte ſich nicht zu ſagen, daß mein Sohn nichts wiſſe, daß er nach — Neapel in ein Muſikkonſervatorium gehen ſolle um Muſik zu lernen — und Alles dies warum? Um zu verſtehen zu geben, ein junger Menſch ſolle nicht ſo albern ſein ſich ſelbſt zu überzeugen, er verdiene etwas mehr Belohnung, nachdem dieſe beſtimmten Worte aus dem Munde eines Fürſten hervorgegangen. Das Uebrige wird man nach und nach in Italien erfahren; ja ich zweifle ob es nicht ſchon bekannt iſt. Dies hat mich denn bewogen meinem Sohne zu erlauben ſeinen Dienſt zu verlaſſen; er iſt alſo am 23. September von Salzburg abgereiſt, und nachdem er ſich einige Zeit an dem kurfürſtlichen Hofe in München aufgehalten, iſt er nach Manheim gegangen, wo er ſich ſehr wohl befindet und ſich Ihnen ergebenſt empfiehlt. Sein Aufenthalt in Manheim wird bis Anfang März, nämlich bis Ende Faſchings dauern, und in der folgenden Faſten wird er ſo Gott will in Paris ſein. Dieſes iſt denn auch die Urſache meines Entſchluſſes, vor ſeiner Abreiſe noch ſein verlangtes Portrait verfertigen zu laſſen und unſerm lieben Herrn Pater damit zu dienen. Wenn es Ihrer Güte gefällig wäre, Sr. Durchlaucht dem Kurfürſten eine gute Idee und vortheilhafte Schilderung von meinem Sohne beizubringen, ſo würden Sie etwas wahrhaft Gutes thun; zwei Worte von Ihnen haben mehr Gewicht als die Empfehlung manches Fürſten. Ich ſchmeichle mir daß dieſes vielleicht bei Anlaß des neuen Jahres möglich wäre. — Aber im Fall dieſes Gemälde noch nicht in Ihren Händen iſt, werden Sie fragen: wo iſt es denn? Ich habe es dem Hauſe Sigismund Haffner, dem Großhändler zu Salzburg, eingehändigt, der es mit ſich auf die Meſſe St. Andrea nach Botzen genommen hat, von wo aus er es Ihnen nach Bologna zu übermachen ſuchen wird. Vielleicht iſt es an Hrn. Prinſechi in Bologna adreſſirt. Die Malerei hat wenig Werth, aber was die Aehnlichkeit betrifft, ſo verſichere ich Sie daß es ihm ganz und gar ähnlich ſieht. Hinter dem Gemälde habe ich ſeinen Namen und ſein Alter verzeichnet und hege noch eine andere Idee, nämlich Ihnen ſeine erſten Compoſitionen zu ſenden; ich meine ſeine Klavier-Sonaten für Mad. Victoire im Alter von ſieben Jahren componirt und in Paris geſtochen; jene für die Königin von England geſchrieben im Alter von acht Jahren und geſtochen zu London; jene für die Herzogin von Naſſau-Weilburg, componirt im Alter von neun Jahren und geſtochen zu Haag in Holland, und

Digitized by Google

dergleichen mehr. Dieſen werde ich dann eine kleine Ueberſicht ſeiner merkwürdigſten Reiſen beifügen. In Rückſicht meines Portraits glaube ich nicht, daß mein Geſicht verdient zu Männern von Talent geſtellt zu werden: doch wenn Sie es verlangen, ſo werde ich trachten Ihnen Genüge zu leiſten, aber ohne daß ich mir ein anderes Verdienſt beimäße, als daß ich meine Pflicht erfüllet das Talent zu bilden, das der gütige Gott meinem Sohn gegeben hat. Erhalten Sie uns Ihre Gewogenheit und Ihren Schutz und ſorgen Sie für Erhaltung Ihrer Geſundheit. Indem ich mich zu allen Ihren Befehlen bereit bezeige, nenne ich mich mit größter Hochachtung

Euer Hochwürden u. ſ. w.

Salzburg 22. December 1777. Leopold Mozart.

Ich rede vom neuen Jahr, und hätte bald vergeſſen Ihnen dazu Glück zu wünſchen! Aber was wollen Sie daß ich ſage? Ich wünſche Ihnen gute Geſundheit: anderes Glück haben Sie nicht nöthig; und bitte Gott daß er ſage: Amen.

5.

Molto reverendo Padre **Maestro**!
Pad^re^ Stimat^mo^!

Non avrei mancato di servire Vostra Paternità col mio ritratto, giache lei lo brama, se quel pittore non avesse abandonato il nostro paese e ce si fosse un altro. Mà essendo nel fine arrivato nella nostra città un pittore ed essendo già con alcuni ritratti dato saggio della sua abilità, così spero di poter servirla con occasione della fiera di S. Andrea a Bolzano, giache il pittore essendo l'unico bono ha molto da fare, e non saprei occasione più commoda di trovare per mandarlo sicuro e *gratis* che quella della fiera.

Pregai Vostra Pater^ta^ molto Rev^da^ di favorire il mio figlio di una sua valentissima raccomendazione alla corte di *Manheim*. Lei ebbe la bontà di scrivermi: *io non mancaro di scrivere al Sgr. Raff, acciò lo raccomandi per parte mia a Sua Alt. Elett.* e poi nella sua lettera d' aviso di aver acquistato il ritratto: *le vicende della Baviera e della partenza di S. A. Elett. Palatina da Manheim forse impediranno che non possino aver tutto il buon effetto appresso Sua Alt. Elett. — tutta via*

Digitized by Google

se tardaranno, non mancaranno. — mà, Cariss^mo^ e Stimati^mo^ Sigr. Padre Maestro! la sappia che Mr. Raff non ha ricevuta questa sua lettera.

Il mio figlio arrivò ai 23 di Marzo in compagnia della sua madre in Parigi. Poi dopo giunge il Sgr. Raff, dove fecero la più grande connoscenza insieme a tal segno che Mr. Raff venne quasi ogni giorno à veder il mio figlio, restò 2 e 3 ore in compagnia loro, chiamò la mia moglie la sua cara madre e non desiderava altro che di veder collocato il mio figlio appresso S. A. Elett. Palatina. Mà quale tragedia! Il destino fatale volse che la mia cara moglie s' ammalò, e dopo una malattia di 14 giorni ella morì! Dio mio! che colpo! Vostra Pat^la^ molto Rev^da^ consideri lo stato mio e quello della mia povera figlia e la situazione del mio figlio — solo, desolato a Parigi. Il Sgr. Raff era partito, giache l'Elettore si ritrova a Manheim. Raff era partito assicurando il mio figlio della vera sua amicizia e di tutto il suo impegno non desiderando altro che di avere una lettere *in forma ostensiva* del nostro Carissimo Sigr. P. Maestro. — Il caso è, che S. A. Elettorale (come lei forse già saprà) non fà che le opere in lingua Todesca. *Ci vuole adunque un maestro Todesco.* Il conte *Seau* Cavalier Direttore della musica à Monaco è confermato nella sua carica e stà presentamente à Manheim, facendo la ripartizione del personale di due Corpi della musica cioè di Monaco c di Manheim — e poi tutta la Corte ritornerà à Monaco dove sarà al avenire la residenza.

Cariss^mo^ e stimat^mo^ Sgr. P. Maestro! lei vede un giovane di 22 anni tutto solo abandonato a se stesso in *un Parigi*, città pericolosa! e lei — lei se trova nello stato con un suo favorevole impegno di salvar l'anima e di far la fortuna di un giovane di talento. Con una sua lettera *diretta a S. A. Elett.* overo almeno con una lettera *in forma ostensiva al Sgr. Raff* ed un altra al Sgr. Conte di *Seau* testificando il talento di mio figlio lei può fare un opera santa, salvar l'anima d' un giovane ben educato, mà ora esposto a mille pericoli, mettere al lume un giovine di talento particolare, chi non cerca che l' occasione di andar sempre più avanti, chi non fà altro che studiare e scrivere ed al fine lei puo mettere in quiete il cuor ansioso d' un padre e salvar la sua vita. Lei sensi i miei transporti! La morte d'una eccellente moglie ed eccellentis-

sima madre, la situazione d' un figlio come questo mi fanno quasi delirar. Spero tutto dal di lei sensibile cuore, mi raccommando col figlio e con tutta venerazione mi dico

di Vostra Paternità
molto Rev^da
umiliss^mo devotiss^mo ed observ^mo servo
Leopoldo Mozart
maestro di capella di S. A.

Salisburgo 21 d' Agosto 1778.

Se lei vol fare, come spero, questa grazia, la prego di non perder tempo e scrivere dirittura a Manheim.

Il Principe Enrico di Prussia tentava di unirsi col Rè; mà il General Laudon l'ha impedito ed il Principe sudetto doveva ritirarsi à *Leipa* ed il Gen. Laudon sta a Tornau. Sono già 7 settimane che il Rè sta senza poter far movimento.

6[3].

Ritornato à Manheim il Sgr. Raff le ho scritto raccomandandole con tutta l'efficacia il di lei figlio, avendo ancor io grande premura che sia collocato decorosamente e vantaggiosamente; mà perchè il Sigr. Raff non rispose ad una mia di somma premura, repplico in quest' ordinario e le raccommando l'affare quanto mai so e posso. — S' assicuri che ho tutta la premura possibile perchè ella venga consolata e spero in Dio che obterra il di lui contento.

Bologna 6 Sett. 1778.

---

3) Diese Antwort des P. Martini theilt Mozart seinem Sohn in einem Brief mit (17. Sept. 1778).

Digitized by Google

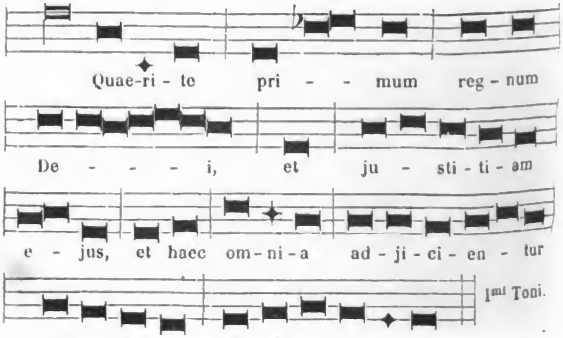
VII.

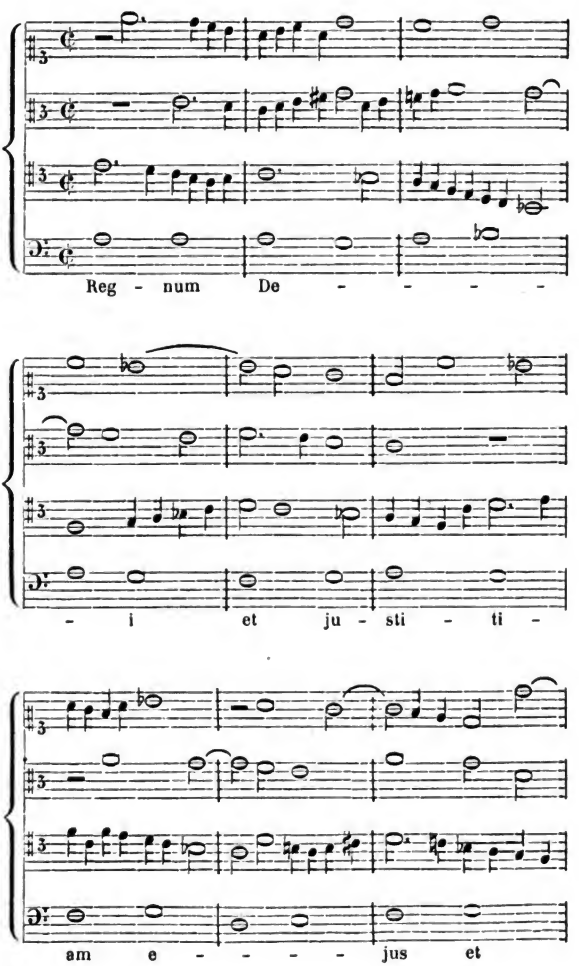
Bei der Aufnahme zum Mitgliede der philharmoniſchen Academie in Bologna ward dem Aufzunehmenden ein Cantus firmus, ein alter feſtſtehender Geſang aus dem gregorianiſchen Antiphonar zu contrapunktiſcher Bearbeitung übergeben, die nach den Regeln des ſtrengen Satzes nicht allein, ſondern auch mit Beobachtung der den alten Kirchentonarten eigenthümlichen Behandlung der Harmonie ausgeführt werden mußte. Die Aufgabe verlangte aber drei verſchiedene Bearbeitungen des gegebenen Geſanges. Zuerſt war derſelbe vierſtimmig im «Falsobordone» zu ſetzen, was hier ſoviel heißt, als ihn ſchlicht harmoniſch, in der Art unſeres Gemeindechorals, zu bearbeiten. Der Cantusfirmus wurde dann gewöhnlich dem Tenor zugetheilt. Die zweite Bearbeitung beſtand in einer «Disposizione di parte.» In dieſer erhielt eine der Stimmen den Cantusfirmus, zu welchem die übrigen in canoniſcher oder doch nachahmender Führung zu ſetzen waren. Die Motive für dieſe begleitenden Stimmen entlehnte man gern aus dem Cantusfirmus ſelbſt und wandte ſie gegen dieſen meiſt in rhythmiſch verkleinerter Form an. Wie weit der Componiſt hier in der Strenge der Nachahmung gehen wollte, war ihm nicht vorgeſchrieben, es genügte auch eine ſangmäßig geführte Behandlung nacheinander mit ähnlichen Figuren eintretender Stimmen. Der dritte Theil der Aufgabe aber beſtand in einer «Fuga reale», einer nach den Regeln des Kirchentones, in welchem der Cantusfirmus ſtand, zu ſetzenden vollſtändigen Fuge, in welcher eine in ſich geſchloſſene Phraſe des Cantusfirmus als Thema durchgeführt wurde, andere Theile deſſelben zu Zwiſchenſätzen dienten.

Digitized by Google

W. Mozarts Arbeit zur Aufnahme in die philharmonische Academie von Bologna iſt erhalten worden; wir laſſen ſie nebſt dem zur Aufgabe ihm vorgelegten Cantusfirmus hier folgen. Dieſe Bearbeitung enthält nur die zweite Nummer der drei oben genannten, in denen die Aufgabe beſtand: die Disposizione di parte, eine frei nachahmende contrapunktiſche Führung der begleitenden Stimmen über den hier in die Baßſtimme gelegten Cantusfirmus, der eben nur in ſeinen melodiſchen Fortſchreitungen zu bewahren iſt, in der rhythmiſchen Eintheilung vom Bearbeiter nach Bedürfniß modificirt werden kann. Ob zu Mozarts Zeit die Aufgabe überhaupt nur in dieſer einen Bearbeitung beſtand, wiſſen wir nicht zu ſagen, ebenſowenig iſt uns bekannt geworden, auf welche Weiſe in neueſter Zeit die Prüfung geſchieht. Die vorſtehenden Angaben beruhen auf mündlicher Mittheilung eines jetzt verſtorbenen Italieners, der ſelbſt Philharmoniker war, und der im Anfange dieſes Jahrhunderts die Prüfung nach der oben bezeichneten Weiſe zu beſtehen gehabt hatte.

Die dem Wolfgang Amadeus Mozart von dem Princeps Acad. Philharmon. und den zwei Cenſoren vorgelegte Antiphona zur Ausarbeitung folgende, war aus dem Antiphonarium Romanum (Antiph. ad Magnificat. Dom. XIV. post. Pentecost. et in Festo Cajetani):





Digitized by Google

dergleichen mehr. Dieſen werde ich dann eine kleine Ueberſicht ſeiner merkwürdigſten Reiſen beifügen. In Rückſicht meines Portraits glaube ich nicht, daß mein Geſicht verdient zu Männern von Talent geſtellt zu werden: doch wenn Sie es verlangen, ſo werde ich trachten Ihnen Genüge zu leiſten, aber ohne daß ich mir ein anderes Verdienſt beimäße, als daß ich meine Pflicht erfüllet das Talent zu bilden, das der gütige Gott meinem Sohn gegeben hat. Erhalten Sie uns Ihre Gewogenheit und Ihren Schutz und ſorgen Sie für Erhaltung Ihrer Geſundheit. Indem ich mich zu allen Ihren Befehlen bereit bezeige, nenne ich mich mit gröſter Hochachtung

Euer Hochwürden u. ſ. w.

Salzburg 22. December 1777. Leopold Mozart.

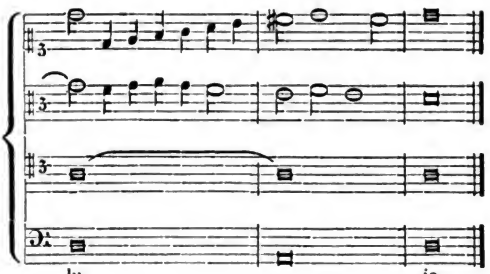
Ich rede vom neuen Jahr, und hätte bald vergeſſen Ihnen dazu Glück zu wünſchen! Aber was wollen Sie daß ich ſage? Ich wünſche Ihnen gute Geſundheit: anderes Glück haben Sie nicht nöthig; und bitte Gott daß er ſage: Amen.

5.

Molto reverendo Padre Maestro!
Pad^ne Stimat^mo!

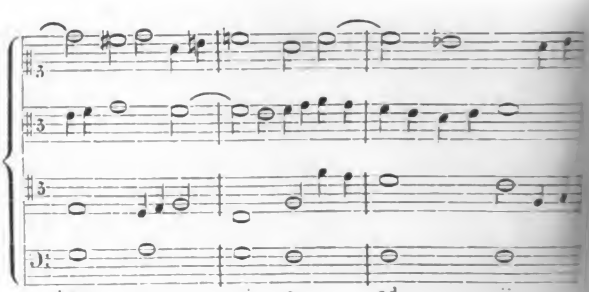
Non avrei mancato di servire Vostra Paternità col mio ritratto, giache lei lo brama, se quel pittore non avesse abandonato il nostro paese e ce si fosse un altro. Mà essendo nel fine arrivato nella nostra città un pittore ed essendo già con alcuni ritratti dato saggio della sua abilità, così spero di poter servirla con occasione della fiera di S. Andrea a Bolzano, giache il pittore essendo l'unico bono ha molto da fare, e non saprei occasione più commoda di trovare per mandarlo sicuro e *gratis* che quella della fiera.

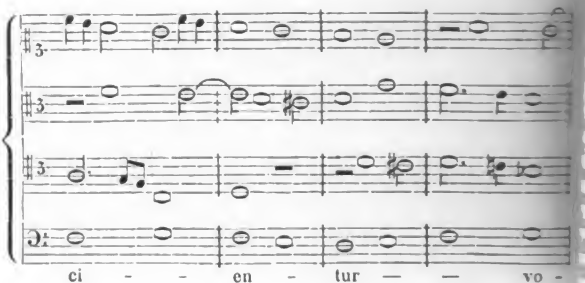
Pregai Vostra Pater^tà molto Rev^da di favorire il mio figlio di una sua valentissima raccomendazione alla corte di *Manheim*. Lei ebbe la bontà di scrivermi: *io non mancaro di scrivere al Sgr. Raff, acciò lo raccomandi per parte mia a Sua Alt. Elett.* e poi nella sua lettera d' aviso di aver acquistato il ritratto: *le vicende della Baviera e della partenza di S. A. Elett. Palatina da Manheim forse impediranno che non possino aver tutto il buon effetto appresso Sua Alt. Elett. — tutta via*

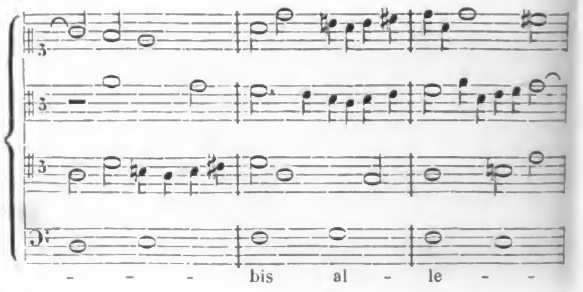


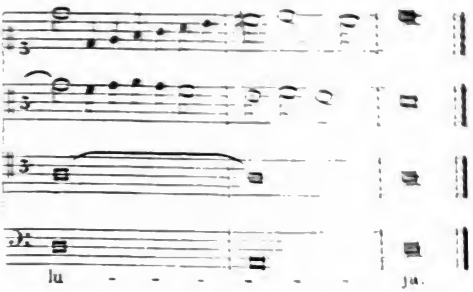
Bei dieſer Bearbeitung Mozarts, die den Cantusfirmus von den Worten Regnum Dei in der Baßſtimme aufnimmt (das Vorhergehende deſſelben wird als Introitus pſalmodirt), finden ſich in dieſer Stimme mehrere Abweichungen von der gegebenen Melodie des Antiphonars; ſie müſſen wohl als Licenzen betrachtet werden, die Mozart ſich zu geſchmeidigerer Harmonieführung erlaubt hat. Da ſie von den Cenſoren nicht gerügt worden ſind, ſo ſcheint es daß ſolche Freiheiten in Bezug auf den Cantusfirmus in der Mitte und am Ende des Satzes geſtattet oder nachgeſehen wurden; es würde, wenn es ſtrenge Forderung geweſen wäre, Mozart ſicher nicht ſchwer geworden ſein die Melodie auch buchſtäblich beizubehalten zu eben ſo richtiger Ausführung des contrapunktiſchen Satzes.

Digitized by Google


haec om - ni - a ad - ji -


ci - - en - tur — — vo -


- - - bis al - le - -



Bei dieſer Bearbeitung Mozarts, die den Cantusſtimus von den Worten Regnum Dei in der Baßſtimme aufnimmt (das Vorhergehende deſſelben wird als Introitus pſalmodirt), finden ſich in dieſer Stimme mehrere Abweichungen von der gegebenen Melodie des Antiphonars; ſie müſſen wohl als Licenzen betrachtet werden, die Mozart ſich zu geſchmeidigerer Harmonieführung erlaubt hat. Da ſie von den Cenſoren nicht gerügt worden ſind, ſo ſcheint es daß ſolche Freiheiten in Bezug auf den Cantusſtimmus in der Mitte und am Ende des Satzes geſtattet oder nachgeſehen wurden; es würde, wenn es ſtrenge Forderung geweſen wäre, Mozart ſicher nicht ſchwer geworden ſein die Melodie auch unſichtbar beizubehalten zu eben ſo richtiger Ausführung des contrapunktiſchen Satzes.

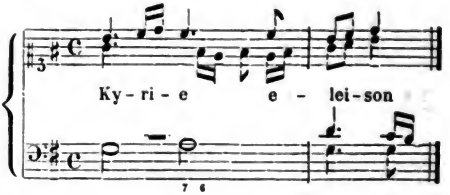
Digitized by Google

VIII.

Ich verſuche hier eine Zuſammenſtellung der Mozartſchen Kirchencompoſitionen zu geben, welche entweder ſicher oder wahrſcheinlich in die Zeit vor ſeiner Ueberſiedelung nach Wien, alſo bis zum Jahr 1781 fallen. Außer dem handſchriftlichen und dem gedruckten Verzeichniß der Andréſchen Sammlung war mir das Verzeichniß der Mozartſchen Werke, welches Al. Fuchs zu ſeinem Gebrauche angelegt hatte und das er mir mittheilte, von Nutzen. Wo mir das Original vorlag, ſind die von Leop. oder Wolfg. Mozart herrührenden Angaben wörtlich mitgetheilt; diejenigen Werke, welche ich nur auf fremde Gewähr oder doch ohne genaue eigene Prüfung anführen mußte, ſind mit einem Kreuz bezeichnet.

I. Meſſen[1].

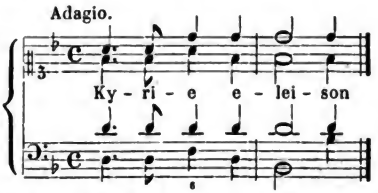
1. 1768. André Verz. 4. „Missa brevis di Wolfgang Mozart 1768 in Wien". Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett und Orgel.



1) In der kleinen Schrift In Sachen Mozarts (Wien 1851) wird S. 18 angeführt, es ſeien bisher dreißig Meſſen, hier und da in Manuſcripten zerſtreut, aufgefunden, welche alle Mozarts Namen, mehr als die Hälfte aber auch das Siegel der Unechtheit an der Stirn trügen;

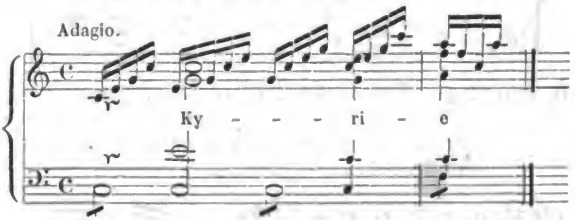
Digitized by Google

2. 1769. André Verz. 5. »Missa brevis di Wolfgang Mozart Salzbourg den 14. Jenner 1769«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.



Das Benedictus (für 4 Soloſtimmen) iſt mehrmals componirt. Die erſte Compoſition iſt durchgeſtrichen, mit der Bemerkung, „das Benedictus ſteht hinten“, wo die zweite Compoſition (Sopranſolo) mit kleiner flüchtiger Schrift hinzugeſchrieben iſt; auch dieſe iſt durchgeſtrichen und auf die Rückſeite ein Blatt geklebt mit der dritten Compoſition (Duett für Tenor und Baß), welche ebenſo klein und flüchtig geſchrieben iſt.

3. 1769. André Verz. 6. »Missa di Wolf. Mozart 1769 in Octobre«. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, Trompeten und Pauken, und Orgel.



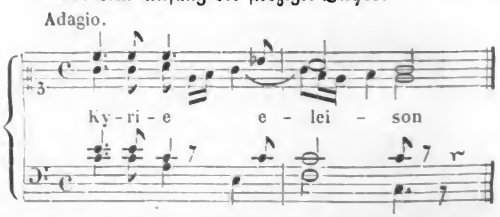
Das Resurrexit iſt zweimal bearbeitet; von der erſten Compoſition, welche das Anfangsthema des Credo wieder aufnahm, iſt Anfang und Ende ſtehen geblieben und durchgeſtrichen.

---

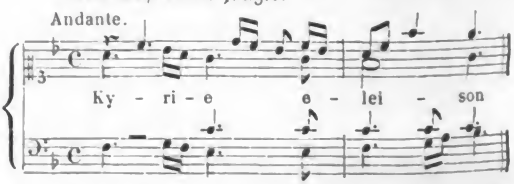
von dieſen ſeien ſieben gedruckt, darunter drei entſchieden apokryphe, zwei durch Inſtrumentalzuſätze, eine durch Auslaſſung entſtellt. Ich habe nicht ſo viele zu Geſicht bekommen und bedaure den Mangel näherer Nachweiſungen bei dieſen Angaben.

Digitized by Google

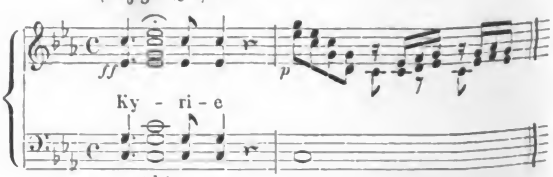
†4. 177?. André handſchr. Verz. S. **Missa brevis für 4 Singſtimmen und Orgel, vollſtändig bis zum Sanctus, von welchem nur 9 Tacte geſchrieben ſind; der Schrift nach aus dem Anfang der ſiebziger Jahre.**



†5. 177?. André handſchr. Verz. *T.* Missa brevis für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel. Sie bricht ab im Credo bei den Worten Sedet ad dexteram patris. Den Schriftzügen nach iſt ſie aus denſelben Jahren wie 5, aber wohl etwas jünger.



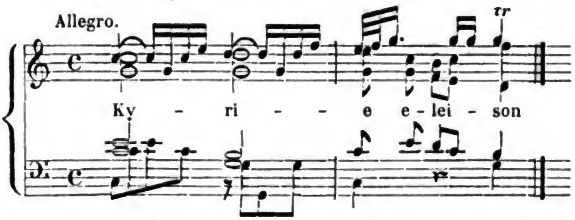
6. 177?. André Verz. 8. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 4 Trompeten und Pauken, 3 Poſaunen und Orgel. Der Handſchrift nach aus dem Anfang der ſiebziger Jahre.



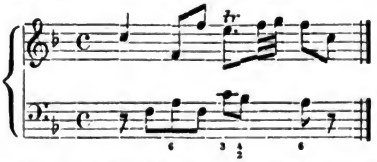
7. 1773. André Verz. 15. »Missa in honorem SS^mae Trinitatis del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel

Digitized by Google

Guigno 1773 a Salisburgo«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 4 Trompeten und Pauken, und Orgel[2].



8. 1774. Von André an Mozarts Sohn Wolfgang überlaſſen (vgl. S. 235). »Missa brevis di W. Mozart 24 Guigno 1774 a Salisburgo«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel. Wahrſcheinlich iſt es die Meſſe in F, welche Mozart in einem Brief (20 Nov. 1777) erwähnt.



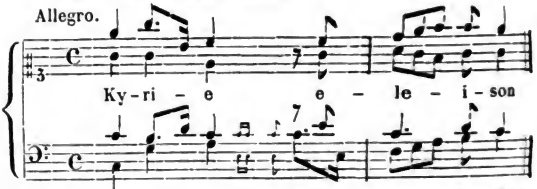
Sie iſt unter dem Titel Missa posta in Musica dal Sign. W. A. Mozart in Wien und Leipzig bei Hoffmeiſter, ſpäter vom Verein der Kunſtfreunde in Böhmen, Prag bei J. Hoffmann herausgegeben, wo zwei Hörner hinzugeſetzt ſind.

9[3]. 1775 oder 1776. Abſchrift in Salzburg im Dom. Missa

2) Leop. Mozart ſchreibt von Wien (12 Aug. 1773): „Bei den Jeſuiten [vgl. S. 130] iſt in der Octave des heil. Ignatius eine Meſſe von Wolfgang producirt worden, nämlich die Pater Dominicus-Meſſe: ich habe tactirt, und die Meſſe hat erſtaunlich gefallen“. Ich kann nicht nachweiſen, ob eine der uns bekannten Meſſen und welche mit dieſer Bezeichnung gemeint iſt.

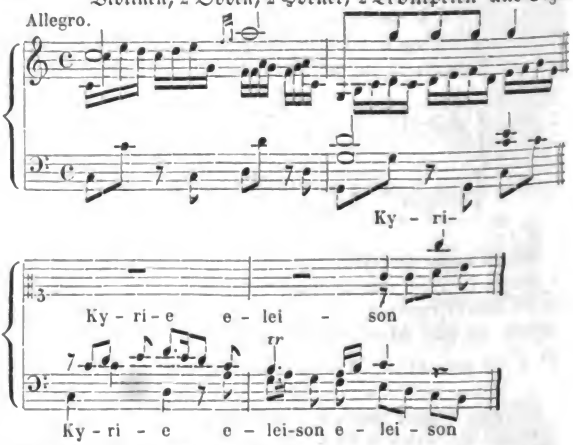
3) In einem kleinen Buch in blauem Umſchlag, wie ſie ſchon erwähnt ſind (S. 417) waren Meſſen 9–13 zuſammengebunden mit einem gemeinſamen Titel, worauf von Leop. Mozarts Hand V Missae in C, dann die Themata geſchrieben ſind. Als daſſelbe in Andrés Beſitz kam, war die erſte 9 ſchon herausgenommen, die aber ſicherlich in dieſelbe Zeit mit

brevis für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken, und Orgel.



Das Kyrie und Gloria dieſer Meſſe iſt zum erſten Satz der Cantate IV verwendet worden.

10. 1776. André Verz. 21[4]. Missa longa für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten[5] und Orgel.



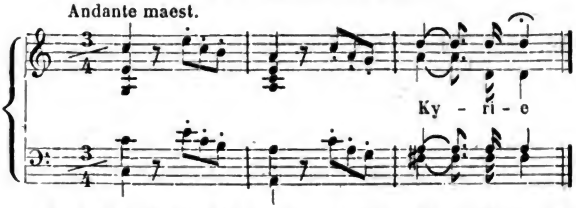
den übrigen gehört. Mozart ſchrieb ſeinem Vater (20 Nov. 1777) daß er dem Prälaten zum heiligen Kreuz in Augsburg von den kurzen Meſſen in C die erſte geſchenkt habe; wenn er, wie wahrſcheinlich iſt, dabei an dieſen kleinen Band gedacht hat, ſo iſt alſo die Meſſe 9 gemeint.

4) Das erſte Blatt dieſer Meſſe iſt, wahrſcheinlich als die erſte aus dem Buch genommen iſt, fortgekommen und von fremder Hand ergänzt, daher fehlt die Angabe des Datums; auf der Abſchrift im Salzburger Dom iſt das Jahr 1776 angegeben.

5) In der Abſchrift im Salzburger Dom ſind auch Pauken dabei.

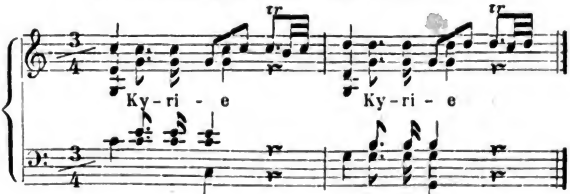
Digitized by Google

11. 1776. André Verz. 18. »Missa longa. Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Novbr. 1776.« Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Trompeten und Pauken, 3 Poſaunen und Orgel.



Die Meſſe iſt gedruckt Leipzig bei Breitkopf & Härtel, II; aber unvollſtändig. Das ganze Credo iſt willkührlich verſtümmelt, indem nicht nur das bei jedem Abſchnitt wiederholte Credo, credo weggeſtrichen, ſondern auch ſonſt nach Belieben gekürzt und dabei dann auch geändert und entſtellt worden iſt, ſo daß namentlich die Worte et in spiritum sanctum u. ſ. w. ganz unkenntlich gemacht ſind. Auch im Benedictus iſt S. 52 nach Tact 6 eine lange ſchöne Stelle fortgelaſſen; dann ſind vier Tacte elend eingeflickt um den Schluß anzufügen. Endlich ſind auch einige Tempobezeichnungen geändert; das Et incarnatus est iſt im Original als Andante, das Sanctus als Allegretto, das Benedictus als Allegro bezeichnet.

12. 1776. André Verz. 19. »Missa à 4 voci 2 Violini Clarini e Tympani, del Sig. Cav. Amadeo Wolfg. Mozart nel mese Decembre 1776«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Orgel.

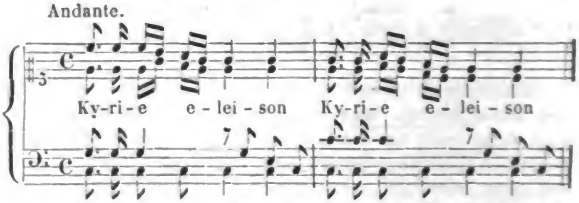


Die Cantate V iſt aus einzelnen Theilen dieſer Meſſe, nämlich Kyrie (S. 1), Et incarnatus est bis Et vitam (S. 6), Bene-

Digitized by Google

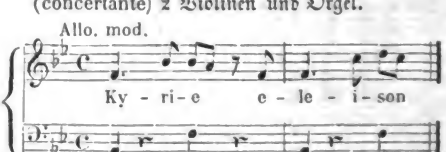
dictus (S. 12), Agnus Dei (S. 20), Gloria (S. 25), zuſammengeſetzt. Ueberall ſind dort 2 Oboen dem Orcheſter hinzugefügt; auch ſind im Benedictus an einigen Stellen (S. 14 Tact 6. 8. 10 und S. 17 Tact 6. 8. 10) die Soloſtimmen geſtrichen, wo ſie mit dem Chor zugleich ſingen.

13. 1776. André Verz. 20. »Missa brevis. Del Sign. Caval. Amadeo Wolfg. Mozart Decembre 1776. Salisburgo«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



Dies iſt die von Leop. Mozart in einem Brief (28 Mai 1778) erwähnte Meſſe mit dem Orgelſolo, denn das Benedictus iſt mit obligater Orgel. Das Sanctus und Osanna iſt, nachdem es faſt ganz vollendet war, von Mozart ausgeſtrichen und eine andere Compoſition hinzugeſchrieben. Die Meſſe iſt verbraucht worden für die Cantaten III und VII. In der Cantate III findet ſich das Sanctus (S. 3), Gloria (S. 9) und Credo (S. 25); in der Cantate VII das Kyrie (S. 1), Benedictus (S. 5), welches an zwei Stellen (S. 9 Tact 3; S. 11 Tact 5) um einige Tacte verkürzt iſt, Agnus Dei (S. 26) und Dona nobis pacem (S. 29). In beiden Cantaten ſind überall 2 Oboen zugeſetzt.

†**14.** 177? Abſchrift im Dom in Salzburg. Für 4 Singſtimmen (concertante) 2 Violinen und Orgel.

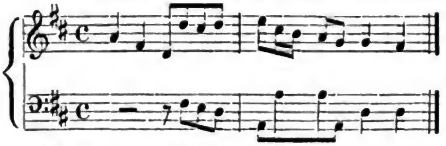


Dies iſt die Meſſe, von welcher Leop. Mozart ſeinem Sohne ſchrieb (22 Dec. 1777): „Sonntag wurde deine Meſſe ex B ge-

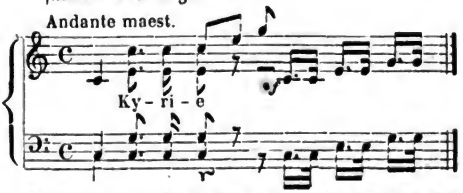
Digitized by Google

macht, wo der Caſtrat [Ceccarelli] unvergleichlich geſungen hat". Auch ließ ſich Wolfgang ſpäter dieſelbe nach München nachſchicken, weil er wünſchte daß man ihn dort auch in dieſem Stil kennen lernen möchte (13 Nov. 1780).

†15. 177? Nach Fuchs Angabe in Prag geſtochen. Missa brevis für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.

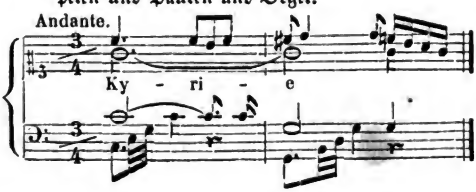


16. 1779. André Verz. 22. »Del Sign. Wolfgango Mozart li 23 di Marzo 1779«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, 3 Poſaunen und Orgel.



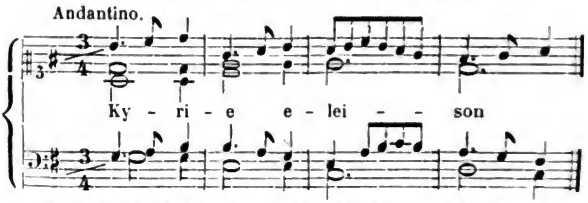
Die Meſſe iſt gedruckt in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, I. Die Hörner, welche im Autograph auf Nebenblättern geſchrieben ſind, fehlen hier ganz, die Eintritte der Poſaunen ſind nicht angegeben; auch finden ſich in den Inſtrumenten hie und da Ungenauigkeiten.

17. 177? Abſchrift bei André aus Mozarts Nachlaß; für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



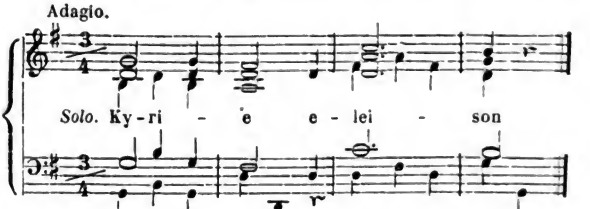
Digitized by Google

a. 177? Abſchrift bei André aus Mozarts Nachlaß. Missa brevis für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.



Dieſe Meſſe iſt ſo durchaus oberflächlich und leichtfertig und zeigt ſo gar keine Spur Mozartſcher Eigenthümlichkeit weder in der Erfindung noch Ausführung bei großer Gewandtheit und Fertigkeit, daß ſie unmöglich für echt gelten kann. Dazu kommen auch manche auffallende Abweichungen von ſeiner Weiſe z. B. daß das Gloria im $^6/_8$ Tact beginnt und von Laudamus im $^3/_4$ Tact fortgeht bis zu Ende.

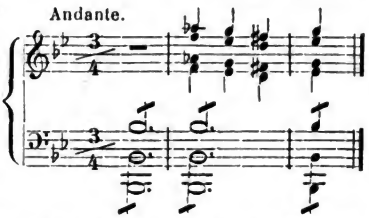
b. Eine zweite Meſſe in Gdur für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken



iſt in Bonn bei Simrock als N. VII gedruckt worden und ein Recenſent (A. M. Z. XXIII S. 684) verſicherte „ſie vor dreißig Jahren aus Salzburg erhalten zu haben.“ Nichts deſto weniger ſcheinen mir die Gründe, welche Seyfried (Cäcilia V S. 77 ff.) gegen die Echtheit vorgebracht hat, ſo wenig durch die Gegenbemerkungen Simrocks (ebend. VI S. 129 f.) als durch das was der erwähnte Recenſent anführt widerlegt zu ſein. Auch die Behandlung der Inſtrumente, namentlich der Fagotts iſt ganz abweichend von der Weiſe Mozarts in den Salzburger Meſſen.

Digitized by Google

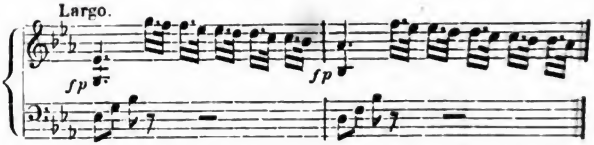
c. Eine zweite Meſſe in Bdur für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner



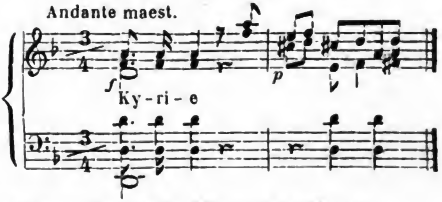
iſt in Stimmen Leipzig bei Kühnel 1812 unter Mozarts Namen ohne weitere Beglaubigung bekannt gemacht. Ein Recenſent (A. M. Z. XIV S. 829) konnte ſich einiger Bedenken gegen die Echtheit nicht erwehren, obwohl er einen beſtimmten Verdacht nicht ausſprechen mochte. Dieſer wird aber durch einen äußeren Umſtand, die Zuſammenſetzung des Orcheſters, beſtätigt. In Salzburg hatte man, ſo lange Mozart dort thätig war, keine Clarinetten im Orcheſter; er ſchreibt von Manheim aus ſeinem Vater (3 Dec. 1778): „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten! — Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten für einen herrlichen Effect macht!“ Man kann daraus mit Sicherheit ſchließen, daß diejenigen Compoſitionen, in welchen Clarinetten gebraucht, nicht in und für Salzburg geſchrieben ſind. Die fragliche Meſſe müßte alſo während des Aufenthalts in Manheim 1777—78, oder in München 1780—81, oder in den erſten Jahren in Wien componirt ſein, denn in die ſpätere Zeit ſie zu ſetzen verbietet ebenſowohl der Stil als der Umſtand, daß ſie in Mozarts eigenhändigem Verzeichniß fehlt. Nun ſind wir aber durch Mozarts Briefe über jene Zeiten hinlänglich unterrichtet um behaupten zu können, daß er damals keine Meſſe geſchrieben habe. Daß zu dieſem äußeren Grunde auch innere, aus dem Charakter der Compoſition entnommene Bedenken hinzukommen, iſt in jener Recenſion ſchon angedeutet.

† 18. 1779. KYRIE. Im Beſitz Königs Ludwig von Bayern, nach der Angabe von Al. Fuchs. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken und Orgel. In München im Jahr 1779 componirt.

Digitized by Google



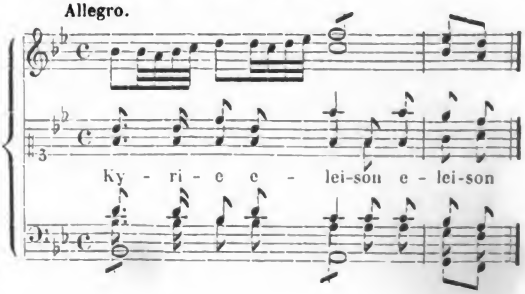
19. 178? KYRIE. Aus Andrés Beſitz in den von Schelble übergegangen. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörner, 2 Trompeten und Pauken und Orgel; wahrſcheinlich in München im Jahr 1781 componirt.



Dies Kyrie iſt gedruckt, Offenbach bei André.

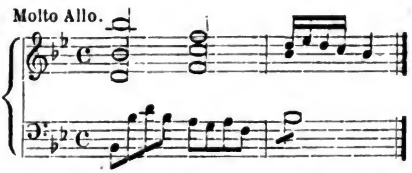
II. Litaneien.

20. 1771. LYTANIAE LAURETANAE. André Verz. 10. „Del Sgre. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart in Salisburgo nel mese di Maggio 1771". Für 4 Singſtimmen, zwei Violinen und Orgel.



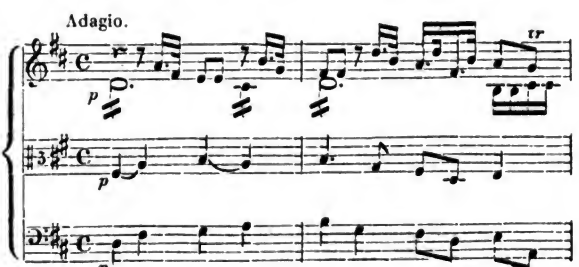
Dieſe Litanei iſt vollſtändig, mit untergelegtem deutſchem Text, als Cantate II gedruckt.

21. 1772. LYTANIAE DE VENERABILI SACRAMENTO. André Verz. 12. „Del Sign. Cavaliere Amadeo Wolfg. Mozart nel mese di Marzo 1772." Für 4 Singſtimmen, Saitenquartet, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Orgel.

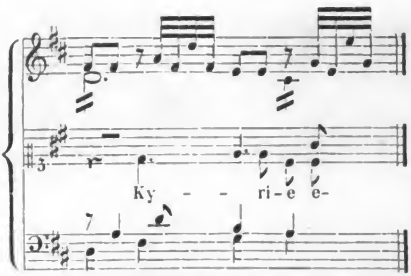


Dies iſt „des Wolfgangs Litaney, in welcher die Fuge Pignus futurae gloriae" welche Leop. Mozart ſich nach München ſchicken läßt um ſie dort aufführen zu laſſen (14 Dec. 1774). Von dieſer Litaney ſind zu der Cantate I vier Sätze verwendet worden, nämlich Kyrie (S. 2), Panis omnipotentiae (S. 10), Viaticum (S. 15), pignus futurae gloriae (S. 16). Der letzte iſt mit den ſchon von Mozart angegebenen Kürzungen gedruckt; zu drei Sätzen ſind Pauken hinzugeſetzt.

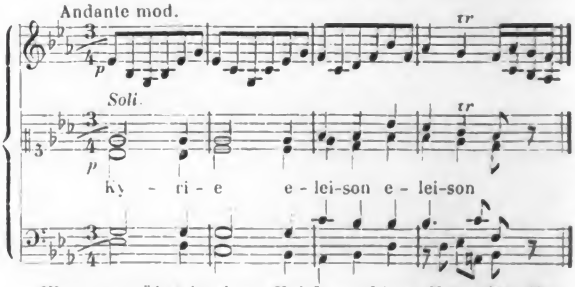
22. 1774. LYTANIAE LAURETANAE. André Verz. 16. „Di Wolfgango Mozart à Salisburgo. 1774." Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel.



Digitized by Google



23. 1776. LYTANIAE DE VENERABILI. André Verz. 17. „Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Marzo 1776 à Salisburgo." Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Flöten abwechſelnd mit 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 3 Poſaunen und Orgel.

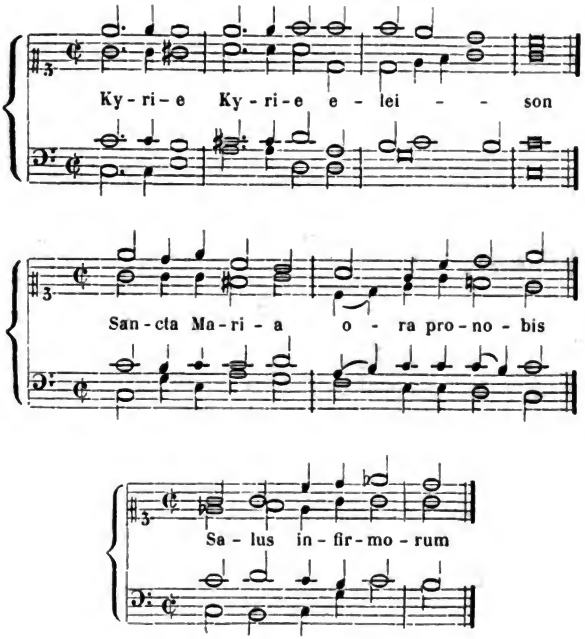


Mozart erwähnt in einem Briefe an ſeinen Vater (20 Nov. 1777) die Lytania de Venerabili in E♭ als die letzte. Gedruckt, Offenbach bei André.

Die Sätze Tremendum ac vivificum und Pignus futurae gloriae ſind als ſelbſtändiges Offertorium in Wien bei Artaria gedruckt (Ecclesiasticon 65). Dem erſten Satz ſind zwei Tacte vorgeſetzt, dann ſind Flöten, Trompeten und Pauken, zuletzt auch Fagotts und Poſaunen hinzugefügt.

÷ 24. 177?. André führt in ſeinem handſchriftlichen Verzeichniß unter Q „vierſtimmige Kirchengeſänge ohne Begleitung" auf Aus den von ihm mitgetheilten Anfängen

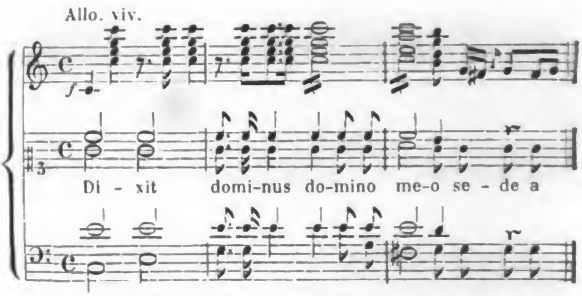
Digitized by Google



ergiebt ſich daß es die Sätze einer Lauretaniſchen Litanei ſind. Leider waren weder die Manuſcripte noch Abſchriften mehr vorhanden und ich kann daher nicht angeben, ob die Litanei vollendet, wann ſie geſchrieben ſei, noch ſonſt etwas Näheres.

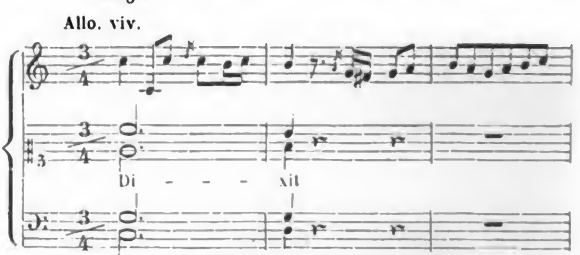
III. Vespern.

25. 1779. VESPERAE SOLEMNES DE CONFESSORE. André handſchr. Verz. 133. Das Original iſt nicht mehr im Andréſchen Nachlaß, aber eine Abſchrift (ſowie auch im Dom zu Salzburg). Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



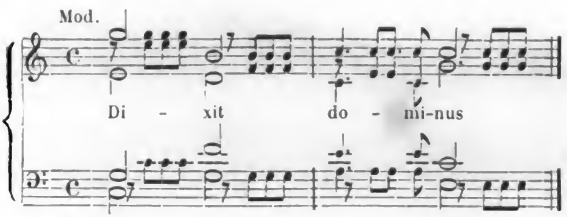
Von dieſer Veſper iſt der erſte Pſalm Dixit Dominus in die Cantate VII S. 33 aufgenommen, in die Cantate VI das Magnificat (S. 20) und Laudate Dominum (S. 13). Das Ganze iſt als Sechs Pſalmen gedruckt, Wien bei Diabelli; der Pſalm Beatus vir im Klavierauszug von O. Claudius Leipzig, Breitkopf & Härtel (vgl. A. M. Z. XXX S. 85 f.); das Confitebor in Wien bei Artaria.

26. 1780. VESPERAE SOLEMNES DE CONFESSORE. André Verz. 27. „Di Wolfgango Amadeo Mozart, Salisburgo anno 1780." Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken, 3 Poſaunen, ein Soloſagott und Orgel.



27. 177?. DIXIT und MAGNIFICAT. Abſchrift im Salzburger Dom. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

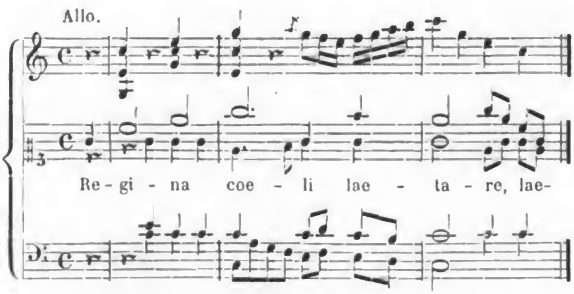
Digitized by Google



Das Dixit iſt in Cantate VI (S. 1) aufgenommen, das Magnificat in die Cantate IV (S. 26); auch iſt es allein gedruckt worden und oft gerühmt (A. M. Z. IV S. 497. XI S. 459).

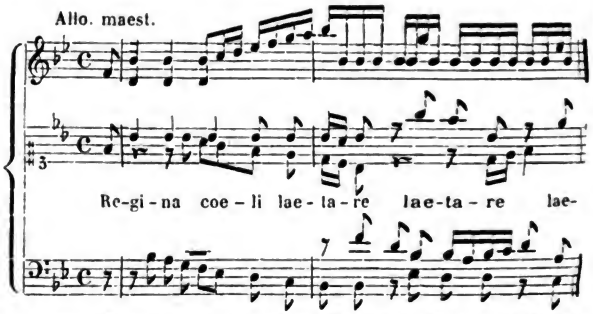
IV. Einzelne Hymnen, Pſalmen, Offertorien, Motetten u. ähnl.

28. 1771. REGINA COELI. André Verz. 11. „Del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfg. Mozart nel mese di Maggio 1771." Für Soloſopran und Chor, Saitenquartett, 2 Oboen (Flöten), 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



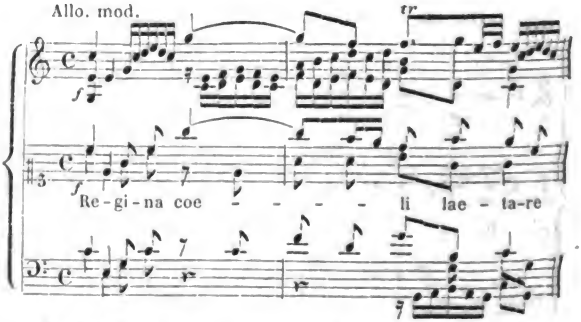
29. 1772. REGINA COELI. André Verz. 13. „Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772." Für Soloſopran und Chor, Saitenquartett, 2 Oboen (Flöten), 2 Hörner und Orgel.

Digitized by Google



Leop. Mozart erwähnt in einem Brief (12 April 1778) daß der Caſtrat Ceccarelli das Regina coeli ſingen werde, „welches Wolfgang für die Haydin gemacht hat“. Wahrſcheinlich iſt es eins von dieſen beiden, welches iſt wohl kaum auszumachen.

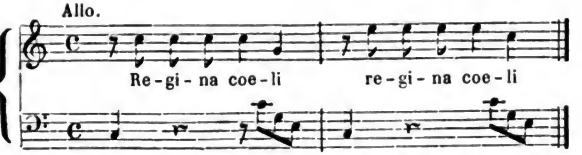
30. 177?. REGINA COELI. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



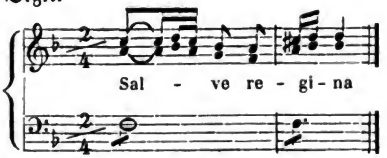
Gedruckt „nach dem Originalmanuſcript“ Wien, Artaria (Ecclesiasticon 24).

† 31. 177?. REGINA COELI. Angeführt bei Al. Fuchs. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, Trompeten und Pauken und Orgel.

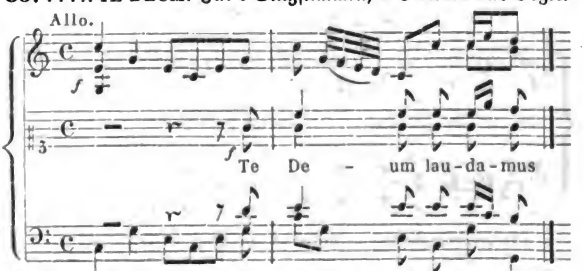
Digitized by Google



† 32. 177?. SALVE REGINA. Angeführt bei Al. Fuchs. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Hörner, obligate Orgel.

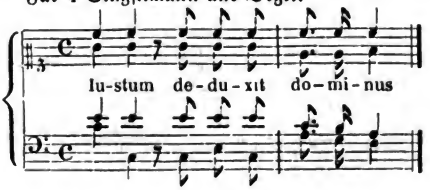


33. 177?. TE DEUM. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.



Gedruckt Leipzig, Breitkopf & Härtel 1804 (A. M. Z. VII S. 79).

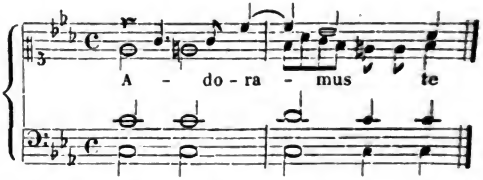
† 34. 177?. IUSTUM DEDUXIT. André handſchr. Verz. *P.* Für 4 Singſtimmen und Orgel.



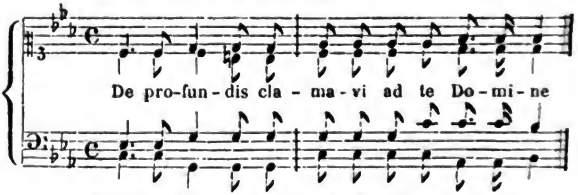
Digitized by Google

Es iſt ſowenig als die folgende Compoſition mehr im Andréſchen Nachlaß vorhanden; André hat noch angemerkt, daß das Adoramus um mehrere Jahre ſpäter geſchrieben zu ſein ſcheint.

† 35. 177?. ADORAMUS TE. André handſchr. Verz. O. Für 4 Singſtimmen und Orgel.

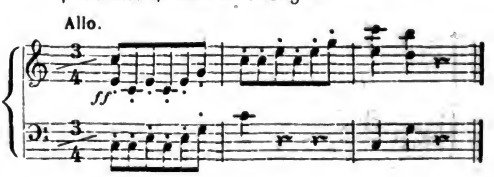


36. 177?. DE PROFUNDIS. André bemerkt im handſchr. Verz. A, daß er das Autograph 1803 an Hrn. v. Guyancourt in Amiens abgetreten habe. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.



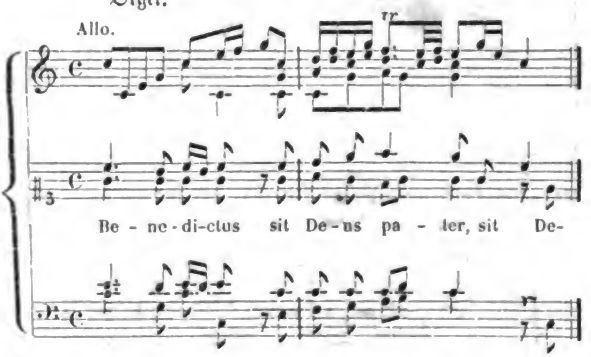
Der Klavierauszug iſt geſtochen in Berlin, Trautwein.

† 37. 1768. VENI S. SPIRITUS. Offertorium, in Wien 7 Dec. 1768 zur Einweihung der Waiſenhauskirche componirt (S. 130), nach der Angabe von Al. Fuchs. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



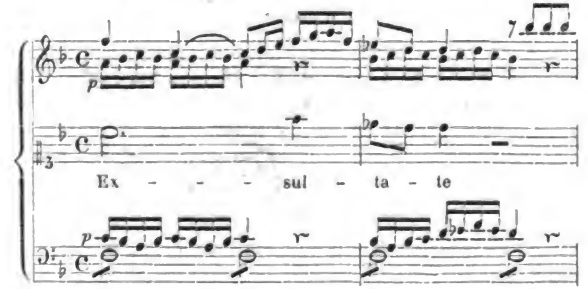
Digitized by Google

38. 176?. BENEDICTUS. André Verz. 7. „Offertorium ò Motetto di Wolfgango Mozart." Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

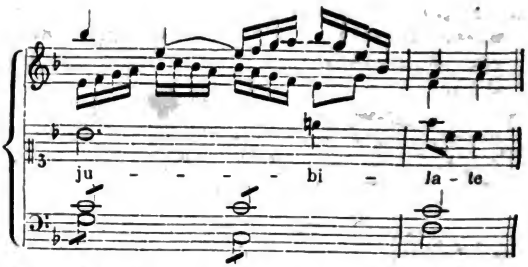


Der Handſchrift wie der Compoſition nach gehört es in die früheſte Zeit Mozarts.

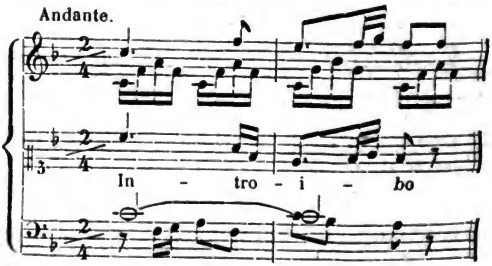
39. 1773. EXSULTATE. André Verz. 14. „Motetto composto in Milano nel Giannaio 1773 del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Accademico di Bologna e di Verona." Für Soloſopran, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel.



Digitized by Google

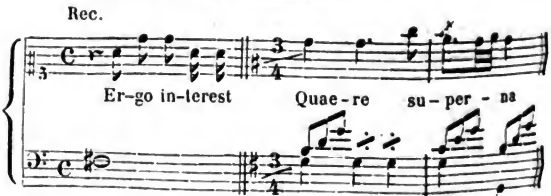


40. 177?. INTROIBO. André Verz. 64. Für *Solosopran*, 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Flöten, 2 Hörner und Orgel.



Ich bin nicht sicher, ob eine andere Sopranarie *mit voraufgehendem* Recitativ

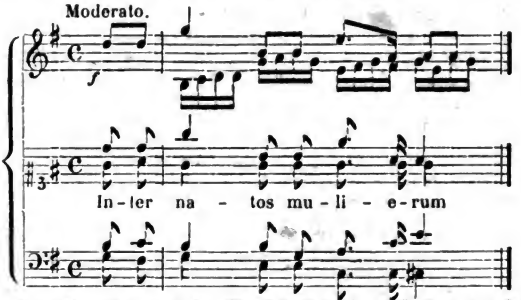
40ª. 177?. QUAERE SUPERNA. André Verz. 77. Für *Solosopran* und Saitenquartett



für ein Oratorium bestimmt war, oder ob sie als Motetto dienen sollte.

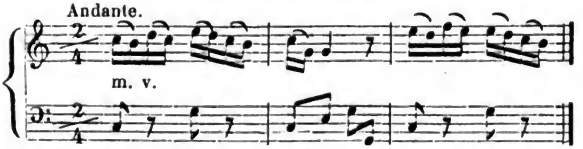
Digitized by Google

42. 177?. INTER NATOS MULIERUM. Salzburg im Dom. Offertorium in festo S. Ioannis Baptistae. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel.

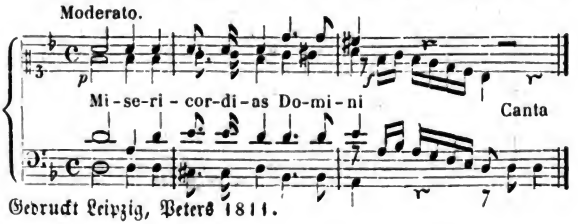


Herausgegeben von Dr. C. Schafhäutl, München bei Aibl 1851; schon vorher in der Cantate III S. 15 mit einem langen Vorspiel gedruckt.

† 43. 177?. SCANDE CAELI. Bei Al. Fuchs. Offertorium ad fest. S. Bernardi für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

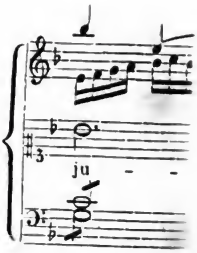


44. 1775. MISERICORDIAS DOMINI. Offertorium. Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel.



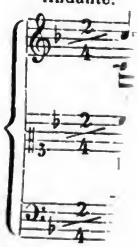
Gedruckt Leipzig, Peters 1811.

Digitized by Google



40. 177?. INTROIB
ſinen, 2

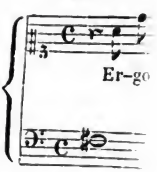
Andante.



Ich bin nicht
gehendem Recitat

40ª. 177?. QUA
ſopran

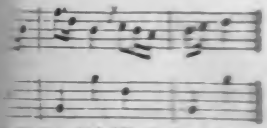
Rec.



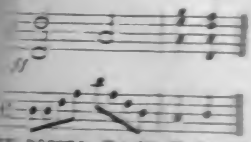
für ein Oratori
nen ſollte.

Digitized by Google

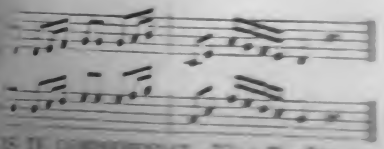
[illegible] O. Bei Al. Fuchs. „Per ò vuoi e [illegible]



[illegible] ERGO. Bei Al. Fuchs. „Per ò vuoi e [illegible]



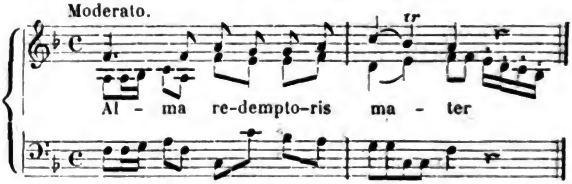
[illegible] TE POPULI. Bei Al. Fuchs. Motetto. Für [illegible] 2 Violinen und Orgel.



[illegible] TE [illegible]. Für [illegible] 2 Violinen und Orgel.

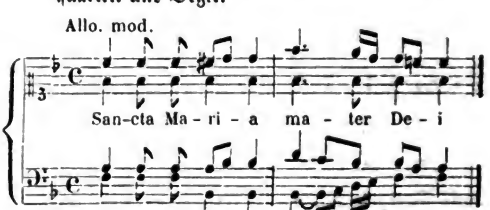
Es iſt allerdings nur meine Vermuthung (S. 520) daß dieſes Misericordias daſſelbe Motetto ſei, welches Mozart als Probeſtück im contrapunktiſchen Stil 1775 in München componirte, und das in einem Brief (20. Nov. 1777) erwähnte „Offertorium in Contrapunkt in D minor." Zwar berichtet Niſſen S. 434 ausdrücklich, es ſei in München 1781 componirt. Allein dagegen ſpricht außer Anderem ſchon die Inſtrumentation, welche mit der der Finta giardiniera übereinſtimmt und ich halte dies für eine Verwechslung mit dem Offertorium Quis te comprehendat, welches im Stil wie in der Inſtrumentation dem Idomeneo entſpricht. Rochlitz erzählt (A. M. Z. X S. 43), Mozart habe dies Stück auch in ſpäteren Jahren werth gehalten und bedauert daß er keine Abſchrift behalten habe.

45. 1777. ALMA REDEMPTORIS. Salzburg im Dom. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.



Leop. Mozart ſchreibt (29. Nov. 1777), er habe in der Choraliſtenprobe des Wolfgangs Alma Redemptoris ex F vorgelegt. — Dieſes Stück iſt benutzt in der Cantate IV S. 12.

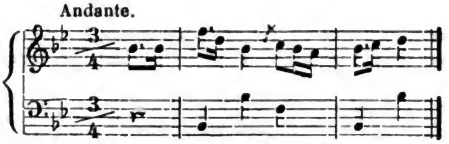
46. 1777. SANCTA MARIA. Autograph in der kön. Bibliothek in Berlin. „Di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 9 di Sett. 1777." Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett und Orgel.



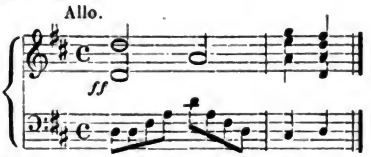
Herausgegeben Offenbach, André.

Digitized by Google

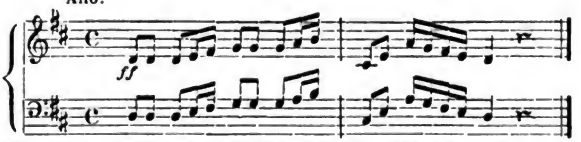
47. 177?. TANTUM ERGO. Bei Al. Fuchs. „Per 4 voci e stromenti."



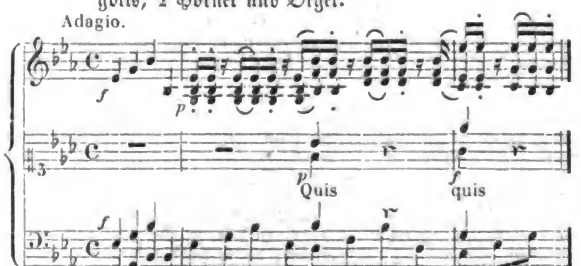
† 48. 177?. TANTUM ERGO. Bei Al. Fuchs. „Per 4 voci e stromenti."



† 49. 177?. VENITE POPULI. Bei Al. Fuchs. Motetto. Für 8 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel.



50. 1781. QUIS TE COMPREHENDAT. Für 4 Singstimmen, obligate Violine, Saitenquartett, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner und Orgel.



Gedruckt Coblenz, Falkenberg.

Digitized by Google

Es iſt im Vorhergehenden ſchon mehrfach auf die ſieben Cantaten Mozarts hingewieſen worden, welche in Leipzig bei Breitkopf und Härtel und ſonſt erſchienen, und vielleicht nächſt ſeinen Opern am meiſten verbreitet worden ſind, ſo daß auf ihnen zum großen Theil das Urtheil über Mozart als Kirchencomponiſt beruht. Nun iſt aber von dieſen Cantaten nur eine einzige (II) ſo von Mozart geſchrieben, die übrigen ſind alle nach ſeinem Tode aus einzelnen Theilen verſchiedener Kirchenmuſiken, die oft der Zeit, der eigentlichen Beſtimmung und dem Stil nach weit von einander liegen, nicht ohne willkührliche Aenderungen und Zuthaten zuſammengeſetzt und werden nur durch den neu untergelegten Text zuſammengehalten, der meiſtens auch außerordentlich trivial und matt, nicht ſelten ungeſchickt iſt und den urſprünglichen Textesworten widerſpricht[6]. Dies doppelte Unrecht gegen den Componiſten iſt nur erklärlich bei der Richtung jener Zeit, welche darauf ausging ſich die Muſik zu bequemem Genuß hand- und mundgerecht zu machen, aber wenig Sinn für das Kunſtwerk als Ganzes, alſo auch wenig Achtung vor dem Recht des Künſtlers auf die Integrität ſeiner Werke, am wenigſten hiſtoriſches Verſtändniß beſaß[7]. Nachdem vorher ſchon angegeben iſt, wo etwas für eine

6) Als Beiſpiel diene die Parodie des Goetheſchen Liedes

Der du Leid und Sehnſucht ſtilleſt
und das Herz mit Troſt erfülleſt,
das ſich reuvoll ſeiner Schuld bewußt,
ach, ich bin des Wegens müde,
banger Schmerzen, unruhvoller Luſt;
Geiſt vom Himmel, Gottes Friede,
komm und wohn' in meiner Bruſt!

welche in Cantate III ſtatt des urſprünglichen Alma redemptoris untergelegt iſt. Sehr gut ſpricht Thibaut gegen dieſe verwäſſerten Ueberſetzungen (über Reinheit der Tonkunſt S. 102 ff).

7) Rochlitz ſagt nicht ganz richtig (A. M. Z. XXX S. 85) mit Bezug auf den Pſalm Beatus vir (25): „Mozart wurde von Kirchen und Klöſtern beſonders auf ſeinen Reiſen, nicht ſelten um Gradualien und Offertorien, als etwas Neues in ältere Meſſen einzulegen, erſucht und ſchrieb deren nicht wenige. Faſt alle die trefflichen Chöre, die nach ſeinem Tode unter den Hymnen bekannt worden und nun überall verbreitet ſind, ſind ſo entſtanden, und offenbar dieſer große Chor gleichfalls (vgl. X S. 43)." So wie dies von jenem Pſalm nicht richtig iſt, ſo wenig paßt es auf die Hymnen, und auch mit den Cantaten, die er wohl gemeint hat, verhält es ſich doch anders. Die große Mehrzahl ſeiner Kirchencompoſitionen ſchrieb Mozart für die Domkirche in Salzburg. Daß er auch für Klöſter

Digitized by Google

Cantate entlehnt iſt, gebe ich hier noch die Ueberſicht der Cantaten und ihrer Beſtandtheile.

Cantate I beſteht aus dem Kyrie (S. 1), Panis omnipotentiae (S. 10) Viaticum (S. 15) und Pignus futurae gloriae (S. 16) der Litanei 21.

Cantate II iſt die Litanei 20.

Cantate III iſt zuſammengeſetzt aus dem Sanctus der Meſſe 13 (S. 3); dem Gloria derſelben Meſſe (S. 9), dem Offertorium 41 (S. 15) und dem Credo der Meſſe 13 (S. 25).

Cantate IV beſteht aus Kyrie und Gloria der Meſſe 9 (S. 3); Motetto 44 (S. 12); Gratias (S. 19); und Domine (S. 21) der Meſſe in C moll, welche im Davide penitente als Chor 4 Sii pur sempre und Duett 5 Sorgi o Signore gebraucht ſind; Magnificat der Vesper 27 (S. 26).

Cantate V iſt gebildet aus dem Kyrie (S. 1), Et incarnatus bis zum Schluß des Credo (S. 6), Benedictus (S. 12), Agnus Dei (S. 20), Gloria (S. 25) der Meſſe 12.

Cantate VI enthält Dixit der Vesper 27 (S. 1); Laudate Dominum (S. 13) und Magnificat (S. 20) der Vesper 25.

Cantate VII iſt zuſammengeſetzt aus Kyrie (S. 1) und Benedictus (S. 5) der Meſſe 13; Arie aus Davide penitente 3 Lungi le cure ingrate (S. 14); Agnus Dei (S. 26) und Dona (S. 29) der Meſſe 13; Dixit der Vesper 25 (S. 33).

Die als Hymnen bekannten Compoſitionen Mozarts ſind in dem obigen Verzeichniß nicht mit aufgeführt, weil ſie nicht als ſolche urſprünglich geſchrieben ſind; ſie werden an ihrem Ort erwähnt werden.

---

und Kirchen einzelne Sachen ſchrieb iſt unzweifelhaft — wir lernten S. 518 f. ein intereſſantes Beiſpiel kennen —; allein die Vorſtellung, welcher man nicht ſelten begegnet, als habe Mozart für gute Bewirthung gern und häufig den Gelegenheitscomponiſten gemacht, iſt durch nichts begründet — in ſeinen Briefen iſt nie davon die Rede. Aber ſie paßte zu anderen falſchen Vorſtellungen über Mozart und war eine bequeme Ausrede bei unbekannten und apokryphen Compoſitionen.

Digitized by Google

IX.

In der Voraussetzung, daß nicht allen Lesern die Textesworte der verschiedenen Kirchenmusiken, auf welche ich mich in meiner Auseinandersetzung beziehen muß, gegenwärtig und zur Hand sind, halte ich es zweckmäßig die wichtigsten derselben, wo es nöthig schien mit kurzen Erläuterungen, abdrucken zu lassen.

I. Messen.

1. *Missa sollemnis*[1].

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison[2]!

Gloria in excelsis Deo Et in terra pax hominibus bonae voluntatis[3]! Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, rex coelestis, Deus, pater omnipotens, Domine fili unigenite Jesu Christe! Domine Deus, agnus Dei, filius patris, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram! Qui sedes ad

---

1) Das feierliche Hochamt ist mit Musik begleitet, deren die Lesemesse entbehrt. Der Figuralgesang des Chors tritt aber nur an gewissen Stellen der feierlichen Handlung ein; die übrigen Gebete spricht oder singt der Priester am Altar, während der Function. In die sogenannte musikalische Messe sind nur diejenigen Abschnitte aufgenommen, welche zu allen Zeiten denselben Text haben.

2) Dem Kyrie geht der Introitus voran, während der Priester die Kirche betritt und die Gebete an den Stufen des Altars spricht; der Text desselben ist wechselnd nach den verschiedenen Festzeiten. Darauf folgt das Kyrie und sobald es beendigt ist, stimmt der Priester das Gloria an.

3) Evang. Luc. 2, 14.

Digitized by Google

dexteram patris, miserere nobis! Quoniam tu solus sanctus, Tu solus altissimus Jesu Christe, Cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen[4].

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium;

Et in unum dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum Et ex patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, Genitum non factum, consubstantialem patri per quem omnia facta sunt, Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine Et homo factus est, Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est, Et resurrexit tertia die secundum scripturas Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis;

Et in spiritum sanctum dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, Qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas;

Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum Et exspecto resurrectionem mortuorum Et vitam venturi saeculi. Amen[5].

Sanctus dominus deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis[6]!

4) Nach dem Gloria werden vom Priester die Gebete (Orationes) und die Epistola gelesen, auf welche das vom Chor gesungene Graduale folgt, ein kurzer Satz, dessen Text je nach der Festzeit bestimmt wird; nach diesem wird das Evangelium gelesen und dann folgt das Credo, (das Nicenische Glaubensbekenntniß), welches der Priester intonirt.

5) Nach dem Credo folgt das Offertorium, ebenfalls ein meistens nicht sehr ausgeführtes Musikstück auf einen Text, welcher dem Fest gemäß ausgewählt wird. Während dem wird unter den entsprechenden Gebeten vom Priester die Hostie geopfert, Wein und Wasser gemischt, der Kelch geopfert, die Opfergaben, der Altar und der Priester geräuchert, und die Handwaschung vorgenommen. Hierauf erfolgt das Lesen der Praefatio, welche das Sanctus einleitet.

6) Nach dem Sanctus erfolgt unter den entsprechenden Gebeten die Wandlung und Aufhebung des Sacraments unter stillem Gebet. Dann pflegt das Benedictus einzutreten, während der Priester Gebete für sich spricht, bis zum Pater noster, das er laut singt. Nach der Zertheilung der Hostie folgt das Agnus dei.

Digitized by Google

Benedictus qui venit in nomine domini! Osanna in excelsis[7]!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Dona nobis pacem[8]!

2. *Missa pro defunctis*[9].

Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis! Te decet hymnus, Deus, in Sion Et tibi reddetur votum in Ierusalem. Exaudi orationem meam, Ad te omnis caro veniet[10]. Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis[11]!

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison[12]!

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla
teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!
Tuba mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura
iudicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quicquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tum dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix iustus sit securus?
Rex tremendae maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis!
Recordare, Iesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die!
Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus!
Iuste iudex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis!
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce Deus!
Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,

7) Evang. Matth. 21, 9. Marc. 11, 9 f. Luc. 19, 38.

8) Hierauf folgt die Communion, deren Text wiederum wechselnd iſt, und nach verſchiedenen Gebeten das Ite missa est.

9) Die Todtenmeſſe zeigt in den Ceremonien und Gebeten verſchiedene Modificationen vom Hochamt.

10) Pſalm 64 [65], 1. 2.

11) Bis hieher geht der Introitus, der beim Requiem ſtets derſelbe iſt.

12) In der Todtenmeſſe iſt kein Gloria, ſondern es folgt nach dem Kyrie ſogleich das Leſen des Gebets und der Epiſtel. Dem Graduale und Tractus ſchließt ſich dann die berühmte Sequenz Dies irae von Thomas von Celano (um 1250) an. Die Ueberſetzung von Schlegel findet ſich in ſeinen Werken III S. 191 ff.

Digitized by Google

mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab hoedis me sequestra,
statuens in parte dextra!
Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis!
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis;
gere curam mei finis!
Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus!
Huic ergo parce, Deus!
pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen[13].

Domine Jesu Christe, rex gloriae! libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu! Libera eas de ore leonis! ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum; Sed signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti et semini eius. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus; tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Quam olim Abrahae promisisti et semini eius[14].

Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis!

Benedictus qui venit in nomine Domini! Osanna in excelsis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem! Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es!

II. Vesperae sollemnes de confessore[15].

1. Pſalm 109 [110].

1 Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.

13) Hierauf erfolgt die Leſung des Evangeliums und, da in der Todtenmeſſe das Credo nicht vorkommt, ſogleich das Offertorium Domine Jesu Christe u. ſ. w., das hier nicht geändert wird.

14) Nach dem Offertorium nimmt die Meſſe ihren regelmäßigen Verlauf, in welcher das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei ihre Stelle einnehmen. Während der Communion wird Lux aeterna geſungen.

15) Die Veſper (das Abendgebet) wurde urſprünglich um Sonnen-

Digitized by Google

2 Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion, dominare in medio inimicorum tuorum.
3 Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus Sanctorum, ex utero ante luciferum genui te.
4 Iuravit Dominus et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
5 Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.
6 Iudicabit in nationibus, implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum.
7 De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

2. Pſalm 110 [111].

1 Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum et congregatione.
2 Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates eius.
3 Confessio et magnificentia opus eius, et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
4 Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator Dominus, escam dedit timentibus se.
5 Memor erit in saeculum testamenti sui.
6 Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.
7 Ut det illis hereditatem gentium; opera manuum eius veritas et iudicium.
8 Fidelia omnia mandata eius, confirmata in saeculum saeculi, facta in veritate et aequitate.
9 Redemptionem misit populo suo, mandavit in aeternum testamentum suum. Sanctum et terribile nomen eius.
10 Initium sapientiae timor Domini, intellectus bonus omnibus facientibus eum, laudatio eius manet in saeculum saeculi.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

---

untergang abgehalten, ſchon ſeit früher Zeit aber am Nachmittag. Nach den Gebeten Pater noster, Ave Maria, Deus in adiutorium folgen fünf Pſalmen, deren Wahl durch den Charakter der Feier beſtimmt iſt. Der Zuſatz de confessore zeigt an daß dieſe Vesper für die Feier eines Heiligen beſtimmt iſt, der als Bekenner (confessor) verehrt wird. Jeder Pſalm wird mit der Doxologie beſchloſſen. Nach jedem Pſalm folgt die Antiphonie.

Digitized by Google

3. Pſalm 111 [112].

1 Beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis eius volet nimis.
2 Potens in terris erit semen eius, generatio rectorum benedicetur.
3 Gloria et divitiae in domo eius, et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
4 Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors et miserator et iustus.
5 Iucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in iudicio.
6 Quia in aeternum non commovebitur.
7 In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit. Paratum cor eius sperare in Domino.
8 Confirmatum est cor eius, non commovebitur donec despiciat inimicos suos.
9 Dispersit dedit pauperibus, iustitia eius manet in saeculum saeculi, cornu eius exaltabitur in gloria.
10 Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet, desiderium peccatorum peribit.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

4. Pſalm 112 [113].

1 Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.
2 Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.
3 A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini.
4 Excelsus super omnes gentes Dominus et super caelos gloria eius.
5 Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,
6 Et humilia respicit in coelo et in terra?
7 Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem,
8 Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui,
9 Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem?

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Digitized by Google

5. Psalm 116 [117].

1 Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes po-
pulí.
2 Quoniam confirmata est super nos misericordia eius, et
veritas Domini manet in aeternum.
Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in princi-
pio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

6. Evang. Luc. 1, 46—55[16].

46 Magnificat anima mea Dominum.
47 Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
48 Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex
hoc beatam me dicent omnes generationes.
49 Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen
eius.
50 Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus
eum.
51 Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente
cordis sui.
52 Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.
53 Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.
54 Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae
suae.
55 Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini
eius in saecula.
Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in princi-
pio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen[17].

III. Litanei[18].

1. Litaniae Lauretanae de Beata Virgine[19].

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison! Christe audi
nos. Christe exaudi nos. Pater de coelis Deus miserere nobis!
...

[16] Nach Beendigung der Psalmen wird ein Gesang mit der dazu ge-
hörigen Stelle gesprochen, hierauf folgt ein Hymnus und, durch eine An-
tiphon eingeleitet, das Magnificat.

[17] Dem Schluß werden mehrere Litaneien gebetet.

[18] Litaneien sind abwechselnde Bittgebete, bei welchen einer vorbetet,
und die anderen mit der Bittformel (ora pro nobis, miserere nobis) ant-
worten; sie werden nur dem Nachmittagsgottesdienst angehängt.

[19] Die lauretanische Litanei wird an Marienfesten gesungen, sie hat
ihren Namen von der Marienkapelle zu Loreto, weil die dort angebrachten

Digitized by Google

Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus, miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis!

Sancta Maria ora pro nobis! Sancta Dei genitrix, Sancta Virgo Virginum, Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata, Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater Creatoris, Mater Salvatoris, Virgo prudentissima, Virgo veneranda, Virgo praedicanda, Virgo potens, Virgo clemens, Virgo fidelis, Speculum iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Foederis arca, Janua coeli, Stella matutina, Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium christianorum, Regina Angelorum, Regina Patriarcharum, Regina Prophetarum, Regina Apostolorum, Regina Martyrum, Regina Confessorum, Regina Virginum, Regina Sanctorum omnium — ora pro nobis[20]!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

2. *Litaniae de venerabili altaris sacramento*[21].

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater de coelis Deus miserere nobis! Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis!

Panis vivus, qui de coelo descendisti, Deus absconditus et salvator, frumentum electorum, vinum germinans virgines, panis pinguis, deliciae regum, iuge sacrificium, oblatio munda, agnus absque macula, mensa purissima, angelorum esca, manna absconditum, memoria mirabilium Dei patris supersubstantialis, verbum caro factum habitans in nobis, hostia sancta, calix benedictionis, mysterium fidei, praecelsum et venerabile

---

allegoriſchen Inſchriften und Gemälde in den Worten der Litanei ausgedrückt ſind.

20) Ora pro nobis oder miserere nobis wird nach jeder einzelnen Anrufung wiederholt; bei der muſikaliſchen Ausführung wird es damit nicht ſtrict gehalten.

21) Dieſe Litanei wird bei der Ausſtellung des Sacraments geſungen.

Digitized by Google

sacramentum, sacrificium omnium sanctissimum, vere propitiatorium pro vivis et defunctis, coeleste antidotum quo a peccatis praeservamur, stupendum supra omnia miracula, sacratissima dominicae passionis commemoratio, donum transscendens omnem plenitudinem, memoriale praecipuum divini amoris, divinae affluentia largitatis, sacrosanctum et augustissimum mysterium, pharmacum immortalitatis, tremendum ac vivificum sacramentum, panis omnipotentia verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva, dulcissimum convivium, cui assistunt angeli ministrantes, sacramentum pietatis, vinculum caritatis, offerens et oblatio, spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata, refectio animarum sanctarum, viaticum in domino morientium, pignus futurae gloriae — miserere nobis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

IV. Hymnen, Motetten u. ähnl.

1[22].

Regina Coeli laetare, Alleluja!
quia quem meruisti portare, Alleluja!
surrexit sicut dixit, Alleluja!
Ora pro nobis Deum! Alleluja!

2.

Alma redemptoris mater, quae pervia coeli
porta manes et stella maris, succurre cadenti
surgere qui curat populo, tu quae genuisti
natura mirante tuum sanctum genitorem,
virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore
sumens illud Ave, peccatorum miserere.

3[23].

Sancta Maria, Mater Dei, ego omnia tibi debeo, sed ab hac hora singulariter me tuis servitiis devoveo, te patronam, te

22) Nach dem Completorium, dem Gottesdienſt der ſiebenten und letzten prieſterlichen Tageszeit, wird von Oſtern bis zum Sonntag Trinitatis als Antiphon das Regina coeli und vom erſten Adventsſonntag bis zum Feſt der Reinigung Mariä das Alma redemptoris mater geſungen.

23) Das Wahlgebet der Marianiſchen Brüderſchaft. Wolfgang erkundigt ſich von Bologna aus (3. Sept. 1770 Beil. V, 25), in welchen

sospitatricem eligo. Tuus honor et cultus aeternum mihi cordi fuerit, quem ego nunquam deseram neque ab aliis mihi subditis verbo factoque violari patiar. Sancta Maria, tu pia me pedibus tuis advolutum recipe, in vita protege, in mortis discrimine defende. Amen.

4[24].

Ave verum corpus natum
de Maria virgine,
vere passum immolatum
in cruce pro homine,
cuius latus perforatum
unda fluxit et sanguine,
esto nobis praegustatum
in mortis examine!

5[25].

Introibo domum tuam, Domine, in holocaustis, reddam tibi vota, quae distinxerunt labia mea[26].

6[27].

Benedictus sit Deus pater, unigenitusque Dei filius, sanctus quoque spiritus, quia fecit nobiscum misericordiam suam.

7.

Jubilate Deo omnis terra, psalmum dicite nomini eius, date gloriam laudi eius[28].

8[29].

Inter natos mulierum non surrexit maior Ioanne Baptista[30], qui viam domino praeparavit in Eremo. Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi[31].

9.

Quis te comprehendat, altissime, qui eras, qui es et qui eris! Me quam felicem, qui te meum esse patrem corde cre-

---

Brüderſchaften er ſei; vielleicht gab ſeine Theilnahme an dieſer Brüderſchaft Veranlaſſung zu der Compoſition.

24) Dieſe Verſe werden als Segen beim Frohnleichnamsfeſt geſungen.
25) 5—9 ſind als Offertorium componirt.
26) Pſalm 65 [66], 13 f.
27) Offertorium der Missa de Trinitate.
28) Pſalm 65 [66], 1.
29) Offertorium zum Feſte Johannis des Täufers.
30) Evang. Matth. 11, 11.
31) Evang. Johann. 1, 29.

Digitized by Google

dere et te appellare possum! Cherubim, Seraphim, omnes chori angelorum hymnum laeti cantate patri optimo! hymnum nostrum vestro coniungimus.

10.

Exultate, iubilate,
o vos animae beatae
dulcia cantica canendo!
cantui vestro respondendo
psallant aethera cum me!

Rec. Fulget amica dies, iam fugere et nubila et procellae; exortus est iustis inexspectata quies. Undique obscura regnabat nox, surgite tandem laeti, qui timuistis adhuc, et iucundi Aurorae fortunatae frondes dextera plena et lilia date.

Tu virginum corona,
tu nobis pacem dona,
tu consolare affectus,
unde suspirat cor.
Alleluja!

11[32].

Rec. Ergo interest, an quis male vivat an bene? fidelis anima, cogita vias tuas, facileque quis tibi sit videbis exitum. Est aliquid, iram promeruisse an gratiam!

Aria. Quaere superna,
fuge terrena,
non cura reliqua,
nil enim sunt.
Hoc dabit gaudia,
mortis solatia
in coelis praemia
quae sunt aeterna.

32) Scheint einem Oratorium angehörig, ſ. Beil. VIII, 40*.

Digitized by Google

X.

Ich gebe hier eine Zuſammenſtellung der mir bekannten mehrſtimmigen Inſtrumentalcompoſitionen Mozarts bis zum Jahr 1777, ſoweit es möglich war, chronologiſch geordnet; wobei ich der Kürze wegen nur da ein Thema angebe, wo daſſelbe noch nicht bekannt gemacht iſt.

Außer dem Nachlaß bei André und deſſen handſchriftlichem Verzeichniß ſtanden mir 20 in Stimmen abgeſchriebene Symphonien zu Gebot, welche bei Breitkopf und Härtel aus dem alten Lager aufbewahrt waren. Freilich iſt es mißlich ohne weitere Gewähr für die Echtheit jeder einzelnen einſtehen zu wollen, allein da von jenen 20 Symphonien ſich 10 bei André finden, eine die Symphonie zu Lucio Silla iſt, eine andere mit der Symphonie zum Sogno di Scipione übereinſtimmt (20), ſo ſcheinen auch die übrigen 8 hinreichend geſichert. Da ferner von jenen 10 Symphonien keine über das Jahr 1772 hinabgeht, und Lucio Silla im Carneval 1773 aufgeführt wurde, ſo werden die anderen Symphonien ſchwerlich ſpäter anzuſetzen ſein. Damit ſtimmt es denn auch daß Leop. Mozart am 7 Februar 1772 an Breitkopf ſchrieb: „Wollten Sie etwas von meinem Sohn zum Druck befördern, ſo wäre bis dahin [daß er wieder nach Italien geht] die beſte Zeit: Sie dörffen nur benennen, was Ihnen am anſtändigſten wäre. Es mögen Clavierſachen oder Trio mit 2 Violinen und einem Violoncello, oder Quartetten, das iſt mit 2 Violinen, einer Viola und Violoncello; oder Sinfonien mit 2 Violinen, Viola, 2 Corni, 2 Hautbois oder Zwerchflauten und Basso ſeyn. Kurz, es mag ſeyn von einer Gattung Compoſition, als es immer Ihnen vorträglich ſcheint, alles wird er machen, wenn Sie es nur bald melden.“ Gedruckt wurde freilich von Wolfgang damals nichts, allein wahrſcheinlich nach damaliger Sitte Ab-

Digitized by Google

ſchriften zum Vertrieb übernommen; der Verkehr Leop. Mozarts mit der Breitkopfſchen Handlung wurde aber erſt ſpäter wieder lebhafter.

Ferner lagen mir durch die gütige Mittheilung des Herrn A. Cranz in Hamburg die in ſeinem Beſitz befindlichen von Mozarts eigener Hand geſchriebenen Partituren einer Anzahl von Symphonien und Serenaten vor, welche bereits von Rochlitz genauer beſchrieben ſind (A. M. Z. XXXIII S. 733 ff.), und von denen erſt ein Theil gedruckt iſt. Es ſind drei jener wohlbekannten kleinen, blaugrau gebundenen Bücher (S. 417), von welchen das eine 9 Symphonien (27—35) — mit einem thematiſchen, genauen Geſamttitel von des Vaters Hand —, das zweite ein Concertone (95) und drei Serenaten (41. 42. 43), das dritte eine Serenata (40) enthält. Leider ſind die wie gewöhnlich über jedem Stück angemerkten Jahreszahlen ausgeſtrichen und unlesbar geworden; ein handſchriftliches Verzeichniß, das aus guter Quelle herrühren muß, theilte indeſſen die Zeitangabe mit, nach welcher dieſe Compoſitionen in die Jahre 1772 bis 1775 gehören. In dem Nachlaß bei André finden ſich aus den Jahren 1773 bis 1777 gar keine Symphonien und dieſe Lücke wird durch jene Sammlung, wenn auch vielleicht nicht ganz vollſtändig, ausgefüllt; in jene Jahre fällt ferner der Gebrauch der kleinen Bücher, und einzelne ſonſt erhaltene Notizen geben eine Beſtätigung ab, ſo daß jene Angaben überhaupt unſer Vertrauen verdienen. Ich habe die daher entnommenen Zeitbeſtimmungen in Klammern geſetzt.

BH bezeichnet die bei Breitkopf & Härtel gedruckten Partituren, denen ihre Nummer beigegeben iſt; BH hſ. die in geſchriebenen Stimmen vorhandenen nebſt der Nummer des alten Catalogs.

Bei der Angabe der Inſtrumente iſt, wo vom Orcheſter die Rede iſt, das Saitenquartett immer vorausgeſetzt und deshalb nicht angegeben; Fl. — Flöten; Ob. — Oboen; Clar. — Clarinetten; Fag. — Fagott; Co. — Hörner; Cl. — Trompeten; T. — Pauken.

1. Symphonien.

1. 1764. André Verz. 102. »Sinfonia di Sig. Wolfgang Mozart à London.« *Es dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Digitized by Google

2. 1764 oder 1765. André Verz. 107. *Es dur.* (2 Clar. 2 Co. Fag.) Drei Sätze.

Papier und Handſchrift zeigen, daß ſie um dieſelbe Zeit wie 1 geſchrieben iſt.

3. 1765. André Verz. 103. »di Wolfg. Mozart à la Haye nel mese Decembre 1765.« *B dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Eine ſaubere Reinſchrift.

4. 1767. André Verz. 104. BH hſ. 44. »di Wolfg. Mozart à Vienne 1767.« *F dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.

Zu dem Andante iſt das Duett 8. aus der kurz vorher componirten Oper Hyacinthus (S. 79) verwendet.

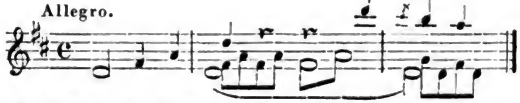
5. 1768. André Verz. 105. »di Wolfg. Mozart, 1768, 16 Jener.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.

Dieſe Symphonie iſt mit einigen Abänderungen der Finta semplice vorgeſetzt (S. 110 f.); in dieſer Geſtalt findet ſie ſich BH hſ. 51.

6. 1768. André Verz. 106. BH hſ. 27. »di W. Mozart 1768 den 13 December à Vienne.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.

7. 176? André Verz. 109. BH hſ. 47. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.

8. 1770. BH hſ. 9. Del Sgr. Wolfgango Amadeo Mozart in Roma 25 Aprile 1770. *D dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.



Dieſe Symphonie erwähnt Mozart in einem Briefe an ſeine Schweſter (Beil. V, 11). Im Breitkopfſchen Catalogo delle Sinfonie etc. Suppl. X (1775) p. 3 iſt ſie dagegen als eine Symphonie von Leop. Mozart aufgeführt. Man ſieht aus dieſem Beiſpiele, wie ſchwer hier völlige Sicherheit im Einzelnen zu erreichen iſt.

9. 177? André Verz. 110. *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze, von denen der erſte unmittelbar in den zweiten übergeht.

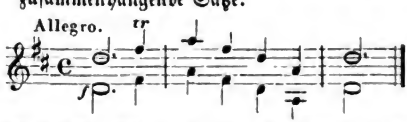
Am Schluß ſteht Finis Laus Deo.

10. 1771. André Verz. 111. »del Sgr. Cavaliere Amadeo

Digitized by Google

Wolfg. Mozart in Salisburgo nel Luglio 1771.« *G dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze.

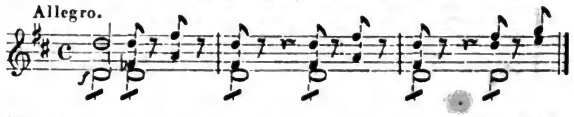
11. 1771. André Verz. 112. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Milano 2 di Novembre 1771.« *F dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.
12. 1771. André Verz. 112; BH hſ. 32. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart le 30 Dec. 1771 à Salisburgo.« *A dur.* (2 Fl. 2 Co.) Vier Sätze.
13. 1772. André Verz. 114; BH hſ. 15. »del Sgr. Cavaliere Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo 21 Febrario 1772.« *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.
14. 1772. André Verz. 115. »di Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772 à Salisburgo.« (2 Ob. 2 Co.) *C dur.* Vier Sätze.
15. 1772. André Verz. 116; BH hſ. 28. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772 à Salisburgo.« *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.
16. 1772. André Verz. 117; BH hſ. 34. »del Sgr. Amadeo Wolfg. Mozart à Salisburgo nel Maggio 1772.« *F dur.* (2 Fl. 4 Co.) Vier Sätze.
17. 1772. André Verz. 118. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Salisburgo nel Luglio 1772.« *Es dur.* (2 Ob. 4 Co.) Vier Sätze, der langſame Satz iſt zweimal componirt.
18. 1772. André Verz. 119. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Luglio 1772 à Salishurgo.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Vier Sätze.
19. 1772. André Verz. 120. BH hſ. 58. »del Sgr. Caval. Amadeo Wolfg. Mozart in Salisburgo nel Agosto 1772.« *A dur.* (2 Fl. 2 Co.) Vier Sätze.
20. 1772. BH hſ. 49. *D dur.* (2 Fl. 2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Drei zuſammenhängende Sätze.



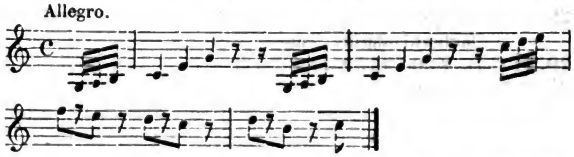
Die beiden erſten Sätze ſind, was mir früher unbekannt war (S. 317), die der Ouverture zum Sogno di Scipione. Auch hier ſchließt das Andante in E dur, worauf unmittelbar das

Presto folgt. Da jener Schluß in der Oper durch den Anfang der Handlung motivirt iſt, ſo darf man wohl annehmen daß der Schlußſatz ſpäter hinzugefügt iſt.

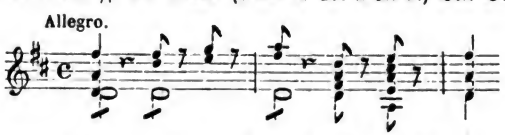
21. 177? BH hſ. 5. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Vier Sätze.



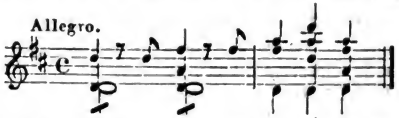
22. 177? BH hſ. 29. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.



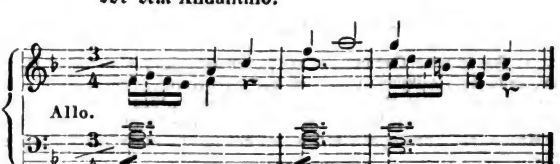
23. 177? BH hſ. 46. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.



24. 177? BH hſ. 48. *D dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

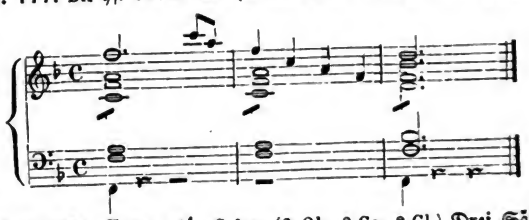


25. 177? BH hſ. 53. *F dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze, Menuetto vor dem Andantino.



Digitized by Google

26. 177? BH hſ. 59. *F dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze.



27. [1772]. Cranz 16[1]. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Drei Sätze.
28. [1773]. Cranz 14. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Drei zuſammenhängende Sätze.
29. [1773]. Cranz 17. *B dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.
30. [1773]. Cranz 13. *G moll.* (2 Ob. 4 Co. 2 Fag.) Vier Sätze.
31. [1773]. Cranz 15. *Es dur.* (2 Fl. 2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Tr.) Drei zuſammenhängende Sätze.

In dieſer Symphonie ſind 9 Blätter von fremder, vielleicht von Leop. Mozarts Hand geſchrieben.

32. [1774]. Cranz 18. *G dur.* (2 Fl. 2 Co.) Drei Sätze.
33. [1774]. Cranz 19. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. Fag. 2 Cl.) Vier Sätze.
34. [1774]. Cranz 20. *A dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.
35. [1774]. Cranz 21. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Vier Sätze.

2. Caſſationen und Serenaten (Märſche).

36. 177? André Verz. 136. BH hſ. 40 mit dem Titel Cassatio *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Marſch; *b* Allegro; *c* Menuetto; *d* Adagio (mit obligater Violine) *e* Menuetto; *f* Allegro.
37. 177? BH hſ. 39 mit dem Titel Cassatio *B dur.* (2 Ob. 2 Co.) Sieben Sätze: *a* Marſch, welcher allein von Mozarts Hand ſich findet André Verz. 137; *b* Allegro molto; *c* Andante; *d* Menuetto; *e* Andante; *f* Menuetto; *g* Allegro, an deſſen Schluß ſteht Marche da Capo.

---

1) Ich folge der Ordnung, in der die Symphonien zuſammengebunden ſind, und gebe die Nummer an, welche die einzelnen Symphonien in dem bei Cranz erſchienenen Arrangement haben. Drei nur von dieſen Symphonien (29. 30. 34) führt Mozart in einem Brief aus Wien (4 Jan. 1783) mit Angabe des Themas an; vier waren als op. 64 ſchon früher gedruckt (27. 30. 32. 35).

Digitized by Google

38. 177? André Verz. 107. BH. hſ. 41. «di Wolfgango Mozart.» *D dur.* (2 Ob. 2. Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Allegro; *b* Andante (Oboe und Horn obligat); *c* Menuetto; *d* Allegro (Oboe und Horn obligat); *e* Menuetto (das Trio für die Saiteninſtrumente allein); *f* Andante (Saiteninſtrumente mit 2 Flöten); *g* Menuetto (das Trio für die Saiteninſtrumente allein); *h* Allegro.

39. 177? André Verz. 149. »Contredanse« (von Leop. Mozarts Hand daneben „Ständchen"). *F dur.* (1 Fl. 2 Ob. 1 Fag. 2 Co.) Vier Sätze.

40. [1773] Cranz 22. »Serenata del Sgr. Wolfgango Mozart Accademico di Bologna« (auf dem Umſchlag von Leop. Mozarts Hand; drinnen von Wolfgangs Hand) »Serenata à Vienne«. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Marche (urſprünglich für ſich geſchrieben; mit Flöten); *b* Allegro assai; *c* Andante (mit obligater Violine); *d* Allegro (mit obligater Violine); *e* Menuetto (mit Flöten); *f* Andante (mit Flöten); *g* Menuetto (mit 2 Trios, das erſte für obligate Violine, mit 2 Violinen und Bratſche); *h* Adagio und Allegro assai.

41. [1774] Cranz 23. »Serenata.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Andante maestoso und Allegro assai; *b* Andante (mit obligater Violine); *c* Menuetto (für Saiteninſtrumente, das Trio mit obligater Violine); *d* Allegro (mit obligater Violine); *e* Menuetto (mit Flöten; das Trio mit Flöte und Fagott); *f* Adagio; *g* Menuetto; *h* Prestissimo.

42. [1774] Cranz 24. Serenata. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Sieben Sätze: *a* Allegro assai; *b* Andante (mit obligater Violine und Flöten); *c* Allegro (ebenſo); *d* Menuetto (das Trio mit obligater Violine); *e* Andante (Flöte, Oboe, Fagott, 2 Hörner obligat); *f* Menuetto (das Trio mit obligater Flöte); *g* Andantino und Allegro.

Dieſe Serenata erbittet ſich Mozart (Wien 4 Jan. 1783).

43. [1775] Cranz. »Serenata per lo sposalizio del Sgr. Spath colla Sgra. Elisabeth Haffner« (ausgeſtrichen, aber leſbar). *D dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Allegro maestoso und Allegro molto; *b* Andante (mit

Digitized by Google

obligater Violine und Flöten); *c* Menuetto (ebenſo, im Trio obligate Violine mit 2 Fl. 2 Co. 2 Fag.); *d* Rondeau (mit obligater Violine und Flöten): *e* Menuetto galante (das Trio nur für Saiteninſtrumente); *f* Andante; *g* Menuetto (mit 2 Trios, im zweiten obligate Trompete); *h* Adagio und Allegro assai.

Von dieſer Serenate ſind die Sätze *a e f g h* als Symphonie 8 bei Breitkopf & Härtel gedruckt, nicht ohne willkührliche Aenderungen. So ſind überall die Trompeten weggelaſſen und dafür Pauken zugeſetzt.

Vielleicht war urſprünglich zu dieſer Serenata der folgende Marſch gehörig.

44. 1775. André Verz. 140. »Marcia«. *D dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Cl.)

45. 1775. André Verz. 141. »Marcia di Wolfg. Amadeo Mozart nel Augusto 1775«. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.)

46. 1775. André Verz. 142. »Marcia di Wolfgango Amadeo Mozart à Salisburgo li 20 d'Augusto 1775.« *C dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.)

47. 1776. André Verz. 143. »Serenada Notturna di Wolfgango Amadeo Mozart nel Gianaio 1776.« *Ddur.* (2 Violini principali mit Viola 1ma und Violone; und 2 Violini; Viola 2da, Violoncello, Timpani.) Drei Sätze: *a* Marcia; *b* Menuetto; *c* Rondeau.

48. 1776. André Verz. 146. »Marcia per le nozze del Sgr. Spath colla Sgra. Elisabeth Haffner di Amadeo Wolfg. Mozart 20 Luglio 1776, prodotta 21 Luglio.« *D dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Cl.) Daß dieſer Marſch zu einer vollſtändigen Serenata gehörte, beweiſt ein Brief Mozarts an ſeinen Vater (Wien 27 Juli 1782), worin er ihm räth zu einer anderen Serenata den Marſch von der Haſnermuſik „der ſehr unbekannt iſt" zu nehmen; worauf das Thema dieſes Marſches angegeben iſt. Indeß war dieſe Muſik gewiß glänzender und größer, auch nach dem Marſch zu ſchließen, als daß wir das Divertimento 54, welches in dieſelbe Zeit fällt, dafür halten dürften.

49. 177? André Verz. 152. Notturno *D dur.* (Quartett 2 Co. mit dreifachem Echo, deren jedes ebenſo beſetzt iſt.) Drei Sätze: *a* Andante; *b* Allegretto; *c* Menuetto.

Digitized by Google

3. Divertimenti.

a. Für Saiten- und Blasinſtrumente.

50. 1771. André Verz. 138. »Concerto ò sia Divertimento à 8 del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart in Milano nel mese 1771.« *Es dur.* (2 Clar. 2 Co.) Vier Sätze.

Auf einigen Beiblättern von dem feinen Papier in kleinem Format, deſſen Mozart ſich ſpäter in Salzburg bediente, ſind mit beträchtlich ſpäterer Schrift 2 Oboen, 2 Corni inglesi und 2 Fagotts zu dem ganzen Stück hinzugeſchrieben.

51. 1772. André Verz. 139. »Divertimento di Wolfg. Amadeo Mozart Salisburgo nel mese di Giugno 1772.« *D dur.* (1 Fl. 1 Ob. 1 Fag. 4 Co.) Sieben Sätze: *a* Allegro; *b* Adagio (für die Saiteninſtrumente allein); *c* Menuetto (für die Saiteninſtrumente) mit Trio 1 (4 Co.), Trio 2 (Fl. Ob. Fag.), Trio 3 (Fl. Ob. Fag. 4 Co.), und Coda (Tutti); *d* Allegretto (für Saiteninſtrumente, Fl. obligat und Ob.); *e* Menuetto mit Trio 1 (mit Fl.), Trio 2 (mit Ob.) und Coda: *f* Adagio (für die Blasinſtrumente); *g* Allegro.

André vermuthet daß ein Marſch (Verz. 151 D dur) dazu gehöre, der für dieſelben Inſtrumente geſchrieben iſt; denn das Fagott, welches hier nicht angegeben iſt, dient dort nur zur Verſtärkung des Baſſes.

52. 1777? André Verz. 150. Divertimento. *D dur.* (Violine, Bratſche, Baß und Fagott, 2 Co.) Fünf Sätze: *a* Largo und Allegro; *b* Menuetto (das Trio für die Saiteninſtrumente allein, ſowie); *c* Adagio; *d* Menuetto; *e* Presto.

53. 1776. André Verz. 144. »Divertimento à 6. Di Amadeo Wolfgango Mozart nel Giugno 1776.« *F dur.* (Quartett und 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Allegro; *b* Andante; *c* Menuetto; *d* Adagio (ohne Hörner); *e* Menuetto (Trio ohne Hörner); *f* Andante und Allegro assai.

Gedruckt in Manheim bei F. Heckel, Mozarts Sextetten 2, mit dem Nebentitel Cassazione, auch als Quartett arrangirt. Wahrſcheinlich gehört urſprünglich dazu der Marſch

André Verz. 145. »Marcia di Amadeo Wolfg. Mozart Giugno 1776« in derſelben Tonart, für dieſelben Inſtrumente (»à 2 Violini soli« iſt ſpäter von Mozart noch beigeſchrieben).

Digitized by Google

54. 1776. André Verz. 147. »Divertimento à 7 stromenti. Di Amadeo Wolfgango Mozart. Luglio 1776.« *D dur.* (1 Ob. 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Molto Allegro; *b* Menuetto (Trio für Saiteninſtrumente allein); *c* Andantino; *d* Menuetto (außer dem Trio 3 Variationen des Menuetts, von denen nur die Hauptſtimmen Oboe, 1 und 2 Violine aufgeſchrieben ſind); *e* Rondeau; *f* Marcia alla francese.

Das Ganze iſt ſehr flüchtig hingeworfen.

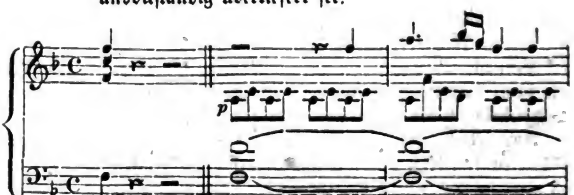
55. 177? André Verz. 149. »Divertimento à 6 Stromenti.« *B dur.* (Quartett 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Allegro; *b* Andante mit Variationen; *c* Menuetto; *d* Adagio (ohne Hörner); *e* Menuetto (Trio ohne Hörner); *f* Andante; Molto Allegro.

Gedruckt in Manheim bei Heckel, Mozarts Sextetten 3. Name und Datum ſind von dem Autograph abgeriſſen, nach Andrés Angabe iſt es im Februar 1777 componirt. Dies wird auch dadurch beſtätigt daß es in einem der kleinen Bände, in welchem die ſieben Violinquartette (69. 80—86) voranſtehen, mit dem Divertimento 53 zuſammen den Beſchluß macht.

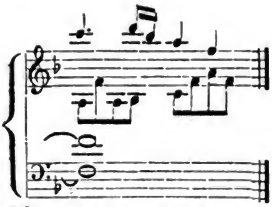
56. 177? Divertimento. *D dur.* (Quartett 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Allegro; *b* Andante mit Variationen; *c* Menuetto; *d* Adagio (ohne Hörner); *e* Menuetto (mit 2 Trios); *f* Rondo.

Gedruckt als Op. 61 und in Manheim bei Heckel, Mozarts Sextetten 1.

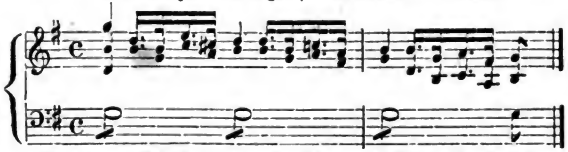
57. 177? André handſchr. Verz. *L.* Divertimento. *F dur.* (Quartett 2 Co.) André beſaß nur den erſten Bogen, welcher vollſtändig ausgeſchrieben war, weshalb er annahm daß es nicht der ſpäter liegen gebliebne Anfang einer unvollendeten Compoſition, ſondern durch einen Zufall unvollſtändig überliefert ſei.



Digitized by Google



58. 177? Pastorale. *Fdur.* (Quartett und Corno pastoricio.) Drei Sätze: *a* Allegro; *b* Andante: *c* Presto.



Aus einer Abſchrift ohne vollkommen ſichere Beglaubigung bekannt.

b. Für Blasinſtrumente.

59. 1773. André Verz. 169. »Divertimento di Wolfgango Amadeo Mozart il 24 di Marzo 1773«. (2 Ob. 2 Clar. 2 Corni inglesi. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze: *a* Allegro; *b* Menuetto (Trio für 2 Co. ingl. 2 Fag.); *c* Andante; *d* Adagio; Allegro.

Das Trio iſt zweimal componirt und das erſte durchſtrichen.

60. 177? André Verz. 164. (2 Ob. 2 Clar. 2 Corni inglesi. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze: *a* Allegro; *b* Menuetto (Trio ohne Hörner); *c* Andante; *d* Adagio; Allegro.

Ein Trio für 2 Co. 2 Fag. iſt ausgeſtrichen und ein zweites nachcomponirt.

61. 177? André Verz. 162. (2 Flöten, 3 Trompeten in C, 2 Trompeten in D, 4 Pauken in C. G. D. A). Zehn kleine Sätze.

62. 177? André Verz. 163. Divertimento. »Del Sgr. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart«. (2 Flöten, 3 Trompeten in C, 2 Trompeten in D, 4 Pauken in C. G. D. A). Sechs kleine Sätze.

63. 1775. André Verz. 157. »Divertimento I à 6. Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Luglio 1775«.

Digitized by Google

F dur. (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Drei Sätze: *a* Allegro spiritoso; *b* Menuetto; *c* Contredanse en Rondeau.

64. 1776. André Verz. 158. »Divertimento à 6 II^de^. di Amadeo Wolfg. Mozart nel Giannaro 1776«. *B dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Allegro; *b* Andante; *c* Menuetto; *d* Allegro.

65. 1776. André Verz. 159. »Divertimento III à 6«. *Es dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Andante; *b* Menuetto; *c* Polonaise; *d* Presto.

66. 1776. André Verz. 160. »Divertimento IV. del Sgr. Caval. Amadeo Wolfg. Mozart nel Agosto 1776«. *F dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Drei Sätze: *a* Andante con Variazioni; *b* Menuetto; *c* Allegro assai.

67. 1777. André Verz. 161. »V^to^ Divertimento à 6 di Amadeo Wolfg. Mozart nel Giannaio 1777«. *B dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Allegro molto; *b* Andantino: *c* Menuetto; *d* Presto.

Dieſe fünf Divertimenti 63—67 waren mit 59 in einem der oft erwähnten Hefte zuſammengebunden, ſind aber aus dem Band geriſſen; es iſt daher anzunehmen daß ein ſechstes ihnen durchaus analoges, das in alten Abſchriften mit ihnen vereinigt iſt, auch urſprünglich dazu gehörte; um ſo mehr da die Ueberſchrift auf dem Umſchlag des Bandes urſprünglich lautete 7 (nicht 6) Divertimenti.

68. 1777. Divertimento. *Es dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Adagio und Allegro; *b* Menuetto; *c* Adagio; *d* Presto.

Von den verſchiedenen gedruckten Sammlungen Mozartſcher Harmoniemuſik habe ich hier nichts aufnehmen wollen, weil — abgeſehen von den arrangirten Sachen — manches nicht hinlänglich beglaubigt erſcheint und die Zeit nicht beſtimmt iſt.

Digitized by Google

c. Für Saiteninſtrumente.

69. 1770. André Verz. 176. »Quartetto di Amadeo Wolfgango Mozart à Lodi 1770 le 15 di Marzo alle 7 di sera«. *G dur.*

Mozart ſchreibt ſeinem Vater von Paris (24 März 1778: „Ich habe vor meiner Abreiſe zu Manheim dem Herrn von Gemmingen das Quartett, welches ich zu Lodi Abends im Wirthshauſe gemacht habe und dann das Quintett (86) abſchreiben laſſen.

70. 1772. *D dur.* } André Verz. 187. 3 Divertimenti. »di
71. 1772. *B dur.* } Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo
72. 1772. *F dur.* } 1772«. (je 3 Sätze.)
73. 177? André Verz. 183. »Quartetto I«. *D dur.* (Drei Sätze.)
74. 177? André Verz. 183. »Quartetto II«. *G dur.* (3 Sätze: Presto, Adagio, Menuetto.)
75. 177? André Verz. 183. »Quartetto III«. *C dur.* (3 Sätze.) Geſtochen.
76. 177? André Verz. 183. »Quartetto IV«. *F dur.* (3 Sätze.)
77. 177? André Verz. 183. »Quartetto V«. *B dur.* (3 Sätze: Andante, Allegro, Rondo.)
78. 177? André Verz. 183. »Quartetto VI«. *Es dur.* (3 Sätze.) Geſtochen.
79. 177? André Verz. 190. Trio für 2 Violinen und Baß. *B dur.* 2 Sätze (Adagio, Menuetto).
80. 1773. André Verz. 177. »6 Quartetti del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart. Quartetto I° à Vienne 1773 nel mese d'Agosto«. *F dur.* 3 Sätze.
81. 1773. André Verz. 178 »Quartetto II^do à Vienne 1773 nel mese d'Agosto«. *A dur.* 4 Sätze.
82. 1773. André Verz. 179. »Quartetto di Wolfgango Amadeo Mozart Accademico di Bologna e di Verona, à Vienne nel mese d'Agosto 1773«. *C dur.* 4 Sätze: *a* Andante con Variazioni; *b* Menuetto; *c* Adagio; *d* Rondeaux.
83. 1773. André Verz. 180. »Quartetto del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart à Vienne nel Agosto 1773«. *Es dur.* 4 Sätze.
84. 1773. André Verz. 181. »Quartetto«. *B dur.* 4 Sätze.
85. 1773. André Verz. 182. »Quartetto del Sgr. Cav. Amadeo Wolfg. Mozart à Vienne 1773«. *D moll.* 4 Sätze.

Digitized by Google

86. 1773. André Verz. 184. »Quintetto del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Salisb. nel Decembre 1773.« Für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Baß. *B dur.* 4 Sätze.

Das Trio des Menuetts und der lange Schlußſatz iſt zweimal componirt; daß die letzte Compoſition gültig war, beweiſt eine Bemerkung am Schluß des Menuetts von Leop. Mozarts Hand: „Hier wird nicht das folgende Trio und Allegro, ſondern das hinten pag. 22 ſtehende Trio und pag. 23 das Allegro geſchrieben".

Die Stücke 69. 80—86. 53. 55. und das Klavier-Trio (André Verz. 225) waren in einem kleinen Bande zuſammengebunden.

4. Concerte.

a. Für Violine.

87. 1775. André Verz. 170. »Concerto a Violino solo di Amadeo Wolfgango Mozart à Salisburgo il 14 di Aprile 1775«. *B dur.* (mit Begleitung des Quartetts 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

88. 1775. André Verz. 171. »Concerto di Violino di Wolfgango Amadeo Mozart à Salzburg li 14 di Giugno 1775«. *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

89. 1775. André Verz. 172. »Concerto di Violino di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 12 di Septembre 1775« *G dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

90. 1775. André Verz. 173. »Concerto per il Violino del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Octobre 1775 à Salzburgo«. *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

91. 1775. André Verz. 174. »Concerto di Violino di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 20 di Decembre 1775«. *A dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

87—91 ſind in einem jener kleinen grauen Bändchen zuſammengebunden, auf deſſen Umſchlag Leop. Mozart einen Geſamttitel geſchrieben hat.

92. 1776. André Verz. 175. »Adagio di Amadeo Wolfgango Mozart 1776«. *E dur.* (mit Quartett 2 Fl. 2 Co.)

93. 177? André handſchr. Verz. 114. Rondo. *B dur.*

Leop. Mozart erwähnt in einem Briefe (25 Sept. 1777) ein „Adagio und Rondeaux, die dem Brunetti gemacht worden"; und ſpäter (9 Oct. 1777) „das Adagio für den Brunetti, da ihm das eine zu ſtudirt war".

Digitized by Google

94. 177? André handſchr. Verz. VIII. Concertante. *Es dur.* (für Violino principale und Viola principale mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

André beſaß es in alter Abſchrift mit den Cadenzen von Mozarts Hand, die auf die letzten ſiebziger Jahre hinwies.

Gedruckt als Symphonie concertante, Op. 104. Offenbach André.

95. 1773. Cranz, in einem Bande mit 41. 42. 43. Concertone. *C dur.* (für 2 Violini principali mit Quartett 2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Drei Sätze.

„War es denn nicht möglich" ſchreibt Leop. Mozart (11 Dec. 1777) „in Manheim die Hafnermuſik, Dein Concertone, oder eine Deiner Lodroniſchen Nachtmuſiken aufzuführen?"

b. Für Blasinſtrumente.

96. 1774. André handſchr. Verz. 71. Concert für Fagott (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) »à Salisburgo li 4 di Giugno 1774«. *B dur.*

Gedruckt als op. 96 Offenbach, André.

97. 1776 oder 1777. Concert für Oboe, für Ferlendi componirt, mir nur bekannt aus Briefen Mozarts (4 Nov. 1777. 14 Febr. 1778).

c. Für Klavier.

98. 1767. André Verz. 192. Concert »nel Aprile 1767«. *F dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Es iſt zum großen Theil von der Hand des Vaters geſchrieben, der aber nur den Abſchreiber gemacht hat, indem Wolfgang gelegentlich mit ihm abwechſelt.

99. 1767. André Verz. 193. Concert »in Junio 1767«. *B dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Zwei Sätze: Allegro und Adagio.

Faſt ganz vom Vater geſchrieben.

100. 1767. André Verz. 194. Concert »in Julio 1767.« *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Großentheils von der Hand des Vaters.

101. 1767. André Verz. 195. Concert »in Julio 1767«. *G dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Faſt ganz vom Vater geſchrieben.

102. 1773. André Verz. 196. »Concerto per il Clavicembalo del Sgr. Cavaliere Wolfgango Mozart nel Decembre 1773«. *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Drei Sätze.

Digitized by Google

Mozart ſchreibt aus Manheim (14 Febr. 1778): „Dann habe ich mein altes Concert ex D geſpielt, weil es hier recht wohl gefällt".

103. 1776. André Verz. 197. »Concerto di Cembalo del Sgr. Cav. Amadeo Wolg. Mozart nel Gianaio 1776 à Salisburgo.« *B dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Mozart ſchreibt (Augsb. 24 Oct. 1777): „Dann ſpielte ich — mein Concert ex B"; und (Manheim 14 Febr. 1778): „Die Roſe [Canabich] hat mein Concert ex B geſpielt".

104. 1776. André Verz. 198. Concert »di Amadeo Wolfgango Mozart nel Aprile 1776 à Salisburgo«. *C dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

105. 1777. André Verz. 199. »Concerto per il Clavicembalo del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Gianaio 1777«. *Es dur.* (Mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Mozart ſchreibt (München 6 Oct. 1777): „Dann ſpielte ich das Concert in C [104], in B [103] und in Eb [105] von mir". Dieſelben Concerte ſind ſicher gemeint, wenn er von Paris aus ſchreibt (11 Sept. 1778), er wolle dem Stecher ſeiner Sonaten für baares Geld 3 Concerts überlaſſen „das für die Jenomy, für die Litzau und aus dem B". Das Concert für die Litzau erwähnt er auch in einem Briefe aus Manheim (17 Jan. 1778); ob das in C oder Es gemeint ſei, iſt nicht zu entſcheiden.

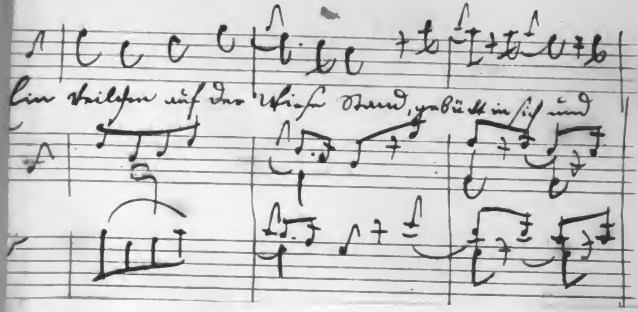
102—105 ſind in einem kleinen Bande zuſammengebunden.

106. 1776. André Verz. 217. »Originale del Concerto à 3 Cembali di Amadeo Wolfgango Mozart nel Febraro 1776«. *F dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Niſſen erwähnt (Anhang S. 14) ein zierliches mit muſikaliſchen Attributen ausgeſtattetes Titelblatt einer Abſchrift, auf welchem von Leop. Mozart geſchrieben war: Dedicato al incomparabile merito di Sua Excellenza la Sgra. Contessa Lodron, nata Contessa d'Arco e delle sue figlie le Sgre. Contesse Aloisia e Giuseppa . . . . in F . . . . dal loro devotissimo servo Wolfgango Mozart. Mozart berichtet daß daſſelbe in Augsburg (24 Oct. 1777) und in Manheim (bis 24 März 1778) geſpielt worden ſei.

Von Mozarts Hand iſt auch ein Arrangement für zwei Klaviere vorhanden.

Digitized by Google



Digitized by Google

Mozart schreibt aus Manheim (14 Febr. 1778): „D
ich mein altes Concert ex D gespielt, weil es hier recht wohl
103. 1776. André Verz. 197. »Concerto di Cembalo
Cav. Amadeo Wolg. Mozart nel Gianaio 177
burgo.« *B dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) D

Mozart schreibt (Augsb. 24 Oct. 1777): „Dann
— mein Concert ex B" 3 und (Manheim 14 Febr. 177
Rose [Canabich] hat mein Concert ex B gespielt".
104. 1776. André Verz. 198. Concert »di Amadeo W
Mozart nel Aprile 1776 à Salisburgo«. *C*
Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.
105. 1777. André Verz. 199. »Concerto per il Clav
del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart
naio 1777«. *Es dur.* (Mit Quartett 2 Ob
Drei Sätze.

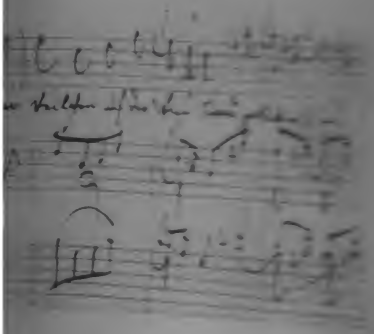
Mozart schreibt (München 6 Oct. 1777): „Dann s
das Concert in C [104], in B [103] und in Eb [105] v
Dieselben Concerte sind sicher gemeint, wenn er von P
schreibt (11 Sept. 1778), er wolle dem Stecher seiner
für baares Geld 3 Concerts überlassen „das für die
für die Litzau und aus dem B". Das Concert für die
wähnt er auch in einem Briefe aus Manheim (17 Jan.
ob das in C oder Es gemeint sei, ist nicht zu entscheiden.

102—105 sind in einem kleinen Bande zusammeng
106. 1776. André Verz. 217. »Originale del Conce
Cembali di Amadeo Wolfgango Mozart nel
1776«. *F dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Dr

Nissen erwähnt (Anhang S. 14) ein zierliches mit
lischen Attributen ausgestattetes Titelblatt einer Abschri
welchem von Leop. Mozart geschrieben war: Dedicato al
parabile merito di Sua Excellenza la Sgra. Contessa
nata Contessa d'Arco e delle sue figlie le Sgre. Contess
e Giuseppa . . . . in F . . . . dal loro devotissimo
ngo Mozart. Mozart berichtet daß dasselbe in Au
. 1777) und in Manheim (bis 24 März 1778)
sei.

n Mozarts Hand ist auch ein Arrangement für zw
rhanden.

Digitized by Google



in Leipzig ist neu

bald

Gluck.

hes Wirken.

Versuch

zu Wien.

Fac-simile

dass ein Heros im
en wirklichen Bio-
m so erfreulicher
rausgeber, wel-
h seine amtliche
r Beziehung in
rt zu Gebote
n auch voll-
ausser der
kritischen
seine Be-
des

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für d. Conserv. d. Musik zu Leipzig. gr. 8. 1853. geh. 1 Thlr.

Schatz des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrh. der Reformation. Herausg. unter Mitwirkung Mehrerer v. G. Freiherrn v. Tucher. 1r Theil: Liederbuch A. u. d. T.: Kirchengesänge, Psalmen u. geistliche Lieder Dr. Martin Luthers und anderer frommen Christen. 4. 1848. geh. 3 Thlr.

—— Dasselbe 2r Theil: Melodienbuch. A. u. d. T.: Melodien des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrh. der Reformation mit den dazu vorhandenen Harmonisirungen dieser Periode. 4. 1848. geh. 4 Thlr. 15 Ngr.

Sechter, Simon, Die Grundsätze der musikalischen Komposition. 1. Abtheil.: Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern in vier Theilen. gr. 8. 1853. 1 Thlr. 15 Ngr.

—— 2. Abtheil.: Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden. In drei Abhandl. gr. 8. 1854. 2 Thlr. 10 Ngr.

—— 3. Abtheil.: Vom drei- und zweistimmigen Satze, entsprungen aus dem vierstimmigen. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte. In vier Abhandlungen. gr. 8. 1854. 2 Thlr.

Wagner, Richard, drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. 8. 1852. 2 Thlr.

Winterfeld, Karl v., der evangel. Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. 1. Theil der evangelische Kirchenges. im 1. Jahrh. der Kirchenverbesserung. Mit 20 B. Musikbeilagen. gr. 4. 1843. geh. n. 12 Thlr.

—— 2. Theil. Der evangel. Kirchengesang im siebzehnten Jahrhunderte. Mit 25½ Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1845. geh. n. 16 Thlr.

—— 3. Theil. Der evangel. Kirchengesang im achtzehnten Jahrhunderte. Mit 34½ Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1847. geh. n. 18 Thlr.

—— über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangel. Kirche. Geschichtliches und Vorschläge. gr. 8. 1848. geh. 1 Thlr.

—— Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen. gr. 8. 2 Bände. 1850 u. 52. geh. 3 Thlr. 15 Ngr.

—— über den Einfluss der gegen das 16. Jahrh. hin allgemeiner verbreiteten u. wachsenden Kunde des klassischen Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst. gr. 8. 1850. geh. 10 Ngr.

Digitized by Google

In dem Verlage von **Friedrich Fleischer** in Leipzig ist neu erschienen:

Christoph Wilibald

Ritter von Gluck.

Dessen Leben

und tonkünstlerisches Wirken.

Ein

biographisch - ästhetischer Versuch

von

Anton Schmid

Custos an der K. K. Hofbibliothek zu Wien.

Preis sauber geheftet nebst einem Fac-simile

2 Thlr. 18 Ngr.

Es dürfte fast Verwunderung erregt haben, dass ein Heros im Gebiete der Tonkunst wie — Gluck — noch keinen wirklichen Biographen, bis auf die jetzige Zeit gefunden hatte. Um so erfreulicher aber ist es, dass ein Mann, wie der genannte Herausgeber, welcher vollständig dazu befähigt, und welchen durch seine amtliche Stellung die reichen Schätze, wie sie auch in dieser Beziehung in der K. K. Hofbibliothek zu finden sind, ungehindert zu Gebote standen, sich diese Aufgabe gestellt und wie wir glauben auch vollständig gelöset hat. Diese letztere Behauptung dürfte, ausser der Anerkennung welche das Werk bereits in den deutschen kritischen Zeitschriften gefunden hat, auch noch besonders darin seine Bestätigung finden, dass bereits zwei der geachtetsten Journale des Auslandes, die Pariser »**Gazette musicale**« und das Londoner »**Athenaeum**« ausführliche und gründliche Beurtheilungen gebracht haben, in welchen diesem Werke die ehrenvollste Anerkennung gezollt wird.

Digitized by Google

Portraits.

W. A. Mozart, nach dem Relief von Bosch, gestochen von Thaeter. gr. 4. 15 Ngr.

—— Nach dem Originalgemälde von Tischbein, gestochen von L. Sichling. gr. Fol. 22½ Ngr.

In gleicher Weise sind erschienen:

Die Portraits von: **Joh. Seb. Bach, Ludw. v. Beethoven, Joh. Chr. von Gluck, G. F. Händel,** nach den besten Originalen sämmtlich gestochen von L. Sichling. gr. Fol. à 22½ Ngr.

Vorstehende Portraits sind in der Sammlung der **Bildnisse berühmter Deutschen** Liefg. 1—5 enthalten. Preis der Liefg., von denen jede **3** Portraits enthält 1⅓ Thlr.

Demnächst erscheint:

Joseph Haydn, gestochen von L. Sichling 22½ Ngr.

Mozart's Opern in Partitur.

Don Juan (Don Giovanni) mit deutschem u. italienischem Text nebst sämmtl. eingelegten Stücken. Neue Ausgabe mit dem Portrait des Componisten. 18 Thlr.

Titus (La Clemenza di Tito) mit deutsch. u. ital. Text. 6 Thlr.

Weibertreue (Cosi fan tutte). mit deutschem und italieni. schem Text. 12 Thlr.

Der Königliche Schäfer (Il Re pastore) mit deutsch. u. ital. Text. 8 Thlr.

Symphonien in Partitur.

No. 1.	D dur in 8. . .	1⅓ Thlr.	No. 7.	D dur. in 8. .	1⅓ Thlr.
- 2.	G moll. in 8. .	1⅓ -	- 8.	D dur. in 8. .	1⅓ -
- 3.	E dur. in 8.. .	1⅓ -	- 9.	D dur in 8. .	1⅓ -
- 4.	C dur in 8. . .	1⅓ -	- 10.	C dur. in 8. . .	1⅓ -
- 5.	D dur. in 8. .	1⅓ -	- 11.	B dur. in 8.. .	1⅓ -
- 6.	C dur. in 8. .	1⅓ -	- 12.	G dur. in 8. .	1 -

Nächstens erscheint:

W. A. Mozart

IL RE PASTORE

(Der Königliche Schäfer).

Oper in 2 Acten.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text.

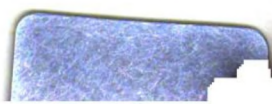
Preis 4 Thlr.

Partitur 8 Thlr.

Digitized by Google

Digitized by Google

Rec'd H.C. 27.11.47



Digitized by Google

Repd H.C. 27.11.47

Digitized by Google

Digitized by Google

Rep^t H.C. 27.11.47

Digitized by Google

Digitized by Google